د. أبو اليزيد الشرقاوي

آليات الفهم والدلالة
في المدونة النقدية الحديثة

الكتاب: آليات الفهم والدلالة في المدونة النقدية الحديثة

الكاتب: د. أبو اليزيد الشرقاوي

الطبعة: ٢٠٢٢

الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)

٥ ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكور- الهرم –
الجيزة - جمهورية مصر العربية
هاتف : ٣٥٨٢٥٢٩٣ _ ٣٥٨٦٧٥٧٦ _ ٣٥٨٦٧٥٧٥
فاكس : ٣٥٨٧٨٣٧٣

APA

http://www. bookapa.com **E-mail: info@bookapa.com**

دار الكتب المصرية
فهرسة أثناء النشر

الشرقاوي ، أبو اليزيد
آليات الفهم والدلالة في المدونة النقدية الحديثة / د. أبو اليزيد الشرقاوي,
– الجيزة – وكالة الصحافة العربية.
١٤٩ ص، ١٨*٢١ سم.
الترقيم الدولى: ٩ – ٥٨٦ – ٩٩١ – ٩٧٧– ٩٧٨
أ – العنوان رقم الإيداع : ١٦٨٩٧ / ٢٠٢٢

آليات الفهم والدلالة

في المدونة النقدية الحديثة

وكالة الصحافة العربية
«ناشرون»

مقدمة

ما الشعر؟ وما النقد؟ وما العلاقة بينهما؟. هذا هو السؤال القديم المتجدد الذي حاصرتُه قرابة ثلاثين عاما منذ أن شاء قدري أن اشتغل بالنقد الأدبي. وقد دونتُ في الإجابة عليه قصاصات ورقية عديدة. تم تغييرها باستمرار, إذ كان مبدأ الصيرورة **Becoming** يلاحقني, فما أكاد أعي منهجا نقديا وأتمرس عليه حتى أكتشف أن بالساحة غيره, مما يجدر أن يكون هو المدخل للإجابة.

وبعد خطى متواترة من البنيوية الى ما بعد البنيوية, والحداثة وما بعدها, والأسلوبية, والتفكيكية, والألسنية, والنصية والنقد الثقافي, مرورا بمداخل مثل التناص والنقد النفسي ونظريات القراءة والاستقبال, والتداولية, وما يدخل ضمن (النقد) بمفهومه الرجراج, عُدتُ مرة أخيرة أطرح هذا السؤال: ما الشعر؟ وما النقد؟ وما العلاقة بينهما؟.

لم أجد أفضل من قصيدة "الغبار" لواحد من ألمع شعراء السبعينيات (عبد المنعم رمضان) لتطبيق ما وصلتُ إليه من مفاهيم نضّدتُها لتكوّن ـ بالنسبة لي ـ مدخلا ثقافيا يمكن من خلاله قراءة (الشعر), أو محاولة (نقد) هذا الشعر.

سيجد القارئ أني قسمت الدراسة إلى فصلين, أولهما يتعلق بآليات الفهم, وهذه أصعب إشكالية في النقد الحديث, الذي يكاد يؤمن بأن فهم

الشعر ليس أمرا مطلوبا, وحتى لو فهمناه فإن ذلك لا يعني نقده, بل أكثر من ذلك, حبذا لو كان الشعر غير مفهوم, وظل كذلك.

والفصل الثاني, يدور حول آليات استنباط (الدلالة) لهذا الشعر. وهل بالفعل له (دلالة)؟, وإن تكن, فأين هي؟, هل في النص أو في خارج النص, وهل يمكن الوثوق في شيء ما (معنى ما) نشير إليه, ونقول: هذه هي دلالة القصيدة؟.

تسارع معظم المداخل النقدية إلى التأكيد الضمني والصريح على أن هذا لا يحدث ولا يجوز له أن يكون, ويذهب دريدا وبول دي مان وغيرهما إلى تأكيد ذلك صراحة. وفي حال تواضعنا للنص, وقلنا له معنى, فمن الصعب تحديده, بل يجمل أن يكون (المعنى) أمرا شخصيا, يصنعه القارئ, وليس أدل على ذلك من تصريح ناقد معتد به مثل تودورف: "إن النص مجرد رحلة خلوية, يجلب فيها الكاتب الكلمات, بينما يجلب القراء المعنى", بذا يكون المعنى أمرا مجلوبا من خارج النص, فلم تعد "المعاني مطروحة في الطريق", بل تم عكس القضية وأصبحت "الألفاظ مطروحة في الطريق" والقراء هم الذين يتفضلون عليها بإعطائها المعني الذي يرغبون.

إذن, ما الذي يفعله الناقد؟, وهل نتوقع ان تكون تخمينات المعني ـ في هذه الحال ـ واحدة؟. تذهب اللسانيات الحديثة الى الإقرار بأن "تخمينات المعاني", ستكون فردية, ومتعددة, بل ومتباعدة, ومعترفا بها في آن.

وأنا (القارئ), كيف أضيف (المعنى) إلى النص؟ وبأي طرائق؟, وقد زادت المداخل النقدية بصورة واضحة, وتعددت الرؤى والاستبصارات

حتى وصلت ـ كثيرا ـ إلى حد التعارض؟, فهل تصلح كل المداخل لكل النصوص؟ وكيف يتم الانتقاء؟ وهب أننا انتقينا اقتراحات نقدية من مداخل متعددة, فهل ستكون النتيجة منسجمة نقديا؟

هذه أسئلة تفتح باب جدل نقدي, ربما بدا مثمرا ثقافيا, لكنه لن يكون مجديا, بعد أن ظهر في الساحة النقدية جدل يقترب من جدل هذه الأسئلة, ومن ثم قررتُ الابتعاد عن فحص المقولات النقدية نظريا, والاعتماد على استكشاف صلاحيتها من خلال تطبيقها على نص يسمح ـ باقتدار ـ لأن يكون حقل اختبار لمعظم هذه الأسئلة.

سيلاحظ القارئ أن هذه الدراسة تتوقف عند نموذج واحد, وهو قصيدة "الغبار", وسيجد أن القراءة النقدية للقصيدة ليست هي الأساس الذي قامت عليه الدراسة, بل كانت إعادة تقييم الطروحات النقدية هي الأساس, وكان يتم استكشاف مدى قوتها من خلال تطبيق ذلك على نص نقدي.

إن هذه الدراسة تدخل ضمن نقد النقد (الميتا نقد), وعوض أن تثرثر حول صلاحية هذه المناهج التي نبتت في سياقات حضارية وثقافية غريبة عنا, وتم اجتلابها وتفعيلها في ثقافة عربية تختلف في سياقها الحضاري والثقافي عن المرجعية الفكرية لهذه المناهج, وتثير نفس الغبار الذي أثاره سابقون ثرثروا حول ذات النقطة, عوض ذلك تتقدم هذه الدراسة لتختبر صلاحية هذه المناهج لاستكشاف شعرية نص عربي.

يغلب على الحضارة الأوربية في خطابها المعاصر الاهتمام بفكرة (نهاية . تراجع . اضمحلال . تآكل) الحضارة الأوربية, ومن ثم تتم معاملتها باعتبارها حضارة عجوزا, في طريقها إلى التفسخ, وبالتالي فمن الطبيعي في هذه المرحلة, أن يُفرَز كل ما من شأنه أن يكون منسجما مع أرذل العمر, فيظهر كل ما يقترب . بطبعه . من "العبث" و"الفوضى", منذ الدادية والسريالية والبنيوية والحداثة, وما بعدهما, مرورا بالتفكيك وانتهاء بأحدث الأفكار النقدية, والتي هي في الحقيقة إعادة تكرار لأفكار قديمة تراجعت عن عروشها ذات يوم, ويحاول نابهو المحدثين إعادة بعثها وإن بصور مخاتلة.

وكما في أيقونة (نهاية العالم) يتم التعامل مع "أيقونة" نهاية الحضارة الأوربية, فتكون النتيجة محبطة وباتجاه السوداوية والكآبة, ولكن هذا من شأنه أن يترتب عليه استنتاج أن الثقافة الأدبية بالتبعية تعيش نفس المأزق, ويغلب عليها نفس التفسخ, فإن جاز للأوربيين ادعاء أنهم في "نهاية الحضارة", فنحن لم نبتدئها بعد, ونبني جسورا من الأمل على استلهام مداخل ثقافية أوربية لبناء حضارة عربية ما زالت تعالج أولى خطواتها نحو الحداثة المأزومة, وهذا بدوره يثير الشك في النتائج المترتبة على مثل هذه المقاربات, وهذا باب جدل فلسفي, ممتع بلا شك ثقافيا, ولكنه لن يكون ذا قيمة نقديا.

من أجل ذلك قفزت الدراسة فوق عديد الأسئلة الفلسفية التي تطرحها كل هذه المداخل والمناهج, ولم تعبأ بإعادة التقييم النظري للانتقاءات النقدية العديدة التي مارستها الدراسة, إذ كانت كل جزئية منها تنتمي إلى مدخل نقدي, ومن خلال انتقاء "أفكار نقدية" من هنا

ومن هناك, تم طرح القصيدة في مواجهة هذه الطروحات, لتكون النتيجة إجابة عملية حول: ما العلاقة بين الشعر والنقد؟, فإذا كانت "المداخل" تمثل النقد, و"الغبار" تمثل الشعر, فإن بحث "الفهم" و"الدلالة" يمثل العلاقة الجدلية بينهما من وجهة نظر كاتب هذه الدراسة, والتي يعتقد أنها تعكس وجهة نظر قطاع من النقاد يجمعهم الاهتمام المشترك ببحث: ما الشعر؟ وما النقد؟ وما العلاقة بينهما؟.

في نهاية المقدمة أشير إلى أن هذه الدراسة سبق نشرها في مجلة علمية محكمة, منذ العام ٢٠١١, وقد أعدت تنسيقها وترتيبها, وإضافة بعض الفقرات والصفحات, كي تناسب شكل كتاب نقدي, ولم أجرؤ على نشرها هكذا إلا بعد أن حازت إعجاب بعض النقاد والشعراء الذين اثق في رأيهم كثيرا, وتطوع بعضهم وأثنى عليها بمزيد من التقدير المملوء بالحب.

الفصل الاول

آليات الفهم

١- العنوان

يمثل العنوان في الشعر "معلومة المحتوى", وعلى ما يثيره العنوان يبني المتلقي توسعيات وتوضيحات (أو خروقات وتعارضات) مع الفكرة الأساس التي بثها فيه النص. وذهب اللسانيون إلى أن (النص = موضوع النص+ توسع موضوع النص)[١]. وهذه فكرة تفيد في إقامة حوار مع الشعر المعاصر الذي "يوحي بموت الطرق التقليدية في الإبداع وفي القراءة والتأويل معا. إذ قلما يكون عنوان القصيدة دالا على مضمونها ودلالاتها, وقلما يكون المعجم حقولا دلالية منسجمة, وإنما تكون هناك مفردات مبعثرة ومبددة تجعل الموضوعات تتداخل وتتراكم"[٢]. من ثم يذهب الباحث إلى اعتبار العنوان يمثل "موضوع النص" أو يشير إليه. والإشكالية في الشعر المعاصر أن العناوين مبهمة, وغير محددة الدلالة, وهذا شيء أكده جينيت, الذي رأى أن "الجمهور المعاصر أصبح يستهويه الإيحاء الأسلوبي للعنونة أكثر من التعيين التقني للعنونة الذي بدأت تتزحزح قيمته, أو لنقل قاربت على الانتهاء ـ أمام العنونة الإيحائية"[٣].

وهذا بحد ذاته مقصود في الشعر, لأنه لا يعلن, بل يوحي. وعليه يرى الباحث أنه في حال العجز عن الإمساك بفكرة ما, رئيسية, يمكن الانطلاق من العنوان ـ أو من بدايات النص, عموما. وبناء تراكمات عليها.

ويضع الشاعر عنوان: (الغبار*) في سطر مستقل, ثم في سطر لاحق (أو إقامة الشاعر على الأرض), وانطلاقا من لوي هوك, الذي رأى أن "كل ما يأتي في الجزء الأول قبل الفاصلة هو العنوان, أما الذي بعده فهو العنوان الفرعي"[٤]. وعليه, يمثل (الغبار) عنوان النص الأصلي والسطر اللاحق عنوانا فرعيا. وبتفكيك العنوان فإنه لفظ واحد, قد يكون مبتدأ, والخبر محذوف, أو خبرا لمبتدأ محذوف. وهذا التكثيف مقصود في الشعرية الحديثة التي تجهد "كي تقطع روابط الكلام ببعضه, وكل لفظة تؤسس وجودها في حد ذاته بذاتها, دون تعالق بغيرها"[٥], وحتى العنوان الفرعي: ناقص, لأن (أو) تضع العبارة التالية بدلا من الغبار, والعبارة الثانية لها معنى ظاهر وهو أن الشاعر يقيم فوق الأرض, ووفق مقترح ريفاتير في التمييز بين قراءتين:

أ. خطية, وهي تبحث عن المعنى, من خلال التمعن في الصور والمجازات, وهي قراءة استكشافية.

ب . قراءة تأويلية ويسميها (الارتجاعية) وهي التي تعتمد على التأويل وتتخطى هذه القراءة الخطية, وتنظر في مستوى عال من الخطاب[٦].

إن هذا المعنى الإشاري غير مقصود, بحكم طبيعة الشعر, فهو نصوص مكتوبة كي تحجب شفرتها عن قرائها, ومن ثم يكرس العنوان لموضوعة الغموض والدخول إلى عالم مبهم. وهذا يتماهى مع (الوظيفة الشعرية) من جهة, ومع مطلب الشعرية التي ترغب في أن "تؤدي افتتاحية النص إلى

خلق حالة إعلامية غير ذات استقرار لا يستريح إليها مستقبلو النص في الغالب" [٧], من جهة ثانية.

و"الغبار": (أل) هنا لا تفيد التعريف حقيقة, لأنها لا تشير إلى نوع خاص من الغبار, إذ تظل دائرة في فضاء الإبهام, فهي حالة ثقافية فردية تعانيها ذات الشاعر, وتظل هذه المعاينة فردية, لا يقوي التلقي على الاندماج معها, بنقلها من حيز الفرادة إلى حيز العموم, ومن ثم تظل مبهمة, وإن تحلت بـ (ال) التعريفية. ومعجميا يشير الغبار إلى ما دق من التراب أو الرماد حال علوقه بذرات الهواء (كما يستفاد من المعجم الوسيط) وهي حالة فيها إبهام, وغموض. أو على الأقل شيء من حجب الرؤيا, مما يتماهى مع الغموض والإيحاء المستفاد من عدم الخلوص إلى التعريف, فتظل بداية النص ترسخ لمفهوم "الخفاء ـ الغموض ـ عدم التعيين". وفي العنوان الفرعي الأداة (أو), توحي بأن العنوان الفرعي نوع من البدل, وبهذا ينزاح الغبار من دائرته الدلالية الإشارية ليكتسب دلالة إيحائية, فكأنه معادل لحياة الشاعر, ووصف الحياة بالغبار يشير إلى اللا جدوى أو العبثية أو العدمية, أو القهر.. الخ, وكلها أفكار عتيدة في الشعر.

في دراسات عديدة تبحث (وظائف العنونة) جدل كثير وخلاف صاخب وتأويلات. قدم هـ ميتران ثلاث وظائف شبه مجمع عليها:

١ ـ الوظيفة التعيينية (التسموية)

٢ ـ الوظيفة الإغرائية أو التحريضية.

٣ ـ الوظيفة الأيديولوجية.

وأضاف جينيت ـ تعليقا ـ أنه ما من ضرورة تدعو إلى أن تجتمع كلها في العنوان على الرغم من أن الوظيفة الأولى تعد ضرورية وواجبة الحضور في أي عنوان [٨]. ومن ثم يشتغل العنوان ـ هنا ـ على عدة محاور:

أ ـ يقوم بالوظيفة التعيينية (على الأقل), لأنه (العنوان) عقد شعري بين الكاتب والكتابة من جهة, وعقد قرائي بين الشاعر وجمهوره وقرائه من جهة أخرى.

ب ـ نصيا: يوجه العنوان استراتيجيات تلقي النص, إذ "عند بناء التمثيل الذهني في النص لا ينتظر المفسر إلى نهاية النص, بل يبدأ به منذ الكلمة الأولى (وهي العنوان) في بناء القول, ويعدل بذلك خطوة, خطوة نتيجة التفسير الناشئة" [٩] .

جـ ـ يؤسس البنية الكبرى للنص(بحسب فان دايك), الذي استدل "على أن توليد النص ينبغي أن يبدأ بالفكرة الأساسية التي تنحل تدريجيا إلى المعاني التفصيلية الداخلة في قطاعات نطقية لها طول الجملة. ويستلزم الأمر عند عرض النص, وجود عمليات تفعل في الاتجاه المعاكس من أجل استخلاص الفكرة الأساسية عودا على بدء"[١٠].

د ـ وظيفيا: استلهاما من تداخل الفنون, تضع السينما(**Avant-Titre** ـ ما قبل العنوان)[١١], وهو وجود فقرة تمهيدية تسبق الفيلم وظهور أسماء المشاركين, تكيّف الحالة المزاجية للمتلقي. وهذا ما تفعله القوة الإنجازية لمرسلة العنوان, التي تعمد إلى غرس مواقف وقناعات وآراء,

تكون ذات أهمية لدى متلقي النص تحرضه على استدعاء نظريات وفرضيات شخصية, جمعها بناء على خبرته الفردية, لبناء معنى النص.

و(الغبار) دال يتردد في مدونة عبد المنعم رمضان الشعرية في سياقات دلالية إيحائية, ومثالا, ورد في ديوانه (قبل الماء فوق الحافة) عدة مرات مثل:(وكيف لك العشرات من الأسرار تطير غبارا مكشوفا) (ص ١٠).

و(أشجار الجنس/ بغير طيور تمسح عنها / بعض غبار الوقت) (ص ٢٩)

و(ربما كان نومي الخفيف غبار اليقظة) (ص٣٣)

و(لم يبق لديه / سوى أن ينظر عبر غبار الروح) (ص ١١٥).

وهي استعمالات شعرية للفظ يقدر على أن يبث مشاعر متضاربة, كما في الاقتباسات. وهي الفكرة الشعرية التي ألمح إليها الشاعر بقوله:

(اسمعوا وراء الكلمات / اشطفوها بالحنين) (ص ٦٠).

والعنوان الأصلي(الغبار) ورد في متن القصيدة مرة واحدة (أفر خلفه كأنني الغبار) وهو استخدام مجازي يرد في سياق تخيلي تماما:

(ماذا إذا استطاع النوم أن يدس فيه كائناته السوداء, هل

أفر خلفه كأنني الغبار)

وهذا استخدام يزيح الدلالة الإشارية للفظ العنوان باتجاه الدلالة الإيحائية (وهذا تأكيد للإزاحة الحاصلة من العنوان الفرعي). إضافة إلى ذلك, فقد استدعى (الغبار) حقلا دلاليا منتميا إليه على مفاصل النص (

الدخان . هاربا . الفوضى . الفراق . اختفت . أسلحة . الموتى . تضئ . السماء . ظلمة . الفضاء . الريح . غيمة . الغازات . الهواء . الموت . الريح), وهذا ينشر ظلال المعنى الإيحائي عبر البنية العميقة للنص. أما العنوان الفرعي (أو إقامة الشعر فوق الأرض) فقد توزعت مفرداته في النص: لفظا ومعنى, أكثر من مرة (ورد الشاعر أربع مرات), وهذا بدوره, يتماهى مع إشارات كثيرة لوظائف العنونة, التي يُتعامَل معها على أنها علامة لسانية, تظهر على رأس النص لتدل عليه وتعيّنه, تشير لمحتواه الكلي, ولتجذب جمهوره المستهدف.

والعنوان الأصلي(الغبار) يخلو من الفعل, فهو موغل في الاسمية بثباتها, ودوامها. إن دال(الغبار) هنا, يردنا إلى مقولة أساسية في الألسنية, مفادها أن نظام النص وإن كان نابعا من نظام اللغة العام, فإنه يتخطاه, من حيث أنه يشكل الكلمة تشكيلا جديدا, على أساس العلاقة التي تقيمها مع رفيقاتها داخل النص, وليس داخل نظام اللغة العام(١٢). إن دال الغبار, هنا, لم يبق منه في النص وعبر تشكله الجديد سوى تلك الصورة الذهنية التي نكوّنها عن الغبار.

٢ - إشكالية المعنى والفهم

هل ثمة نص بلا معنى (بلا مرجعية)؟ وفي المقابل: هل ثمة نص من دون فهم؟. نظريا, تتسرب عبارات كثيرة لا ترى بأسا من غياب المرجعية, وتتقبل أن يكون الشعر بلا موضوع, حتى أصبح ذلك مركوزا في الخلفية الثقافية لجل المشتغلين بالنص الأدبي تقريبا. وهذا "طموح ـ وهم" تشارك فيه فئات كثيرة.

أ ـ الشعراء, وهم أعلى الأصوات, ولهم عبارات إيهامية خلابة تتردد كثيرا, ومثلا: أعلن فلوبير أن "كل ما أريد أن أفعله أن أنتج كتابا جميلا حول لا شيء, وغير مترابط إلا مع نفسه وليس مع عوالم خارجية"(١٣). وأعلن آلن بو أن الأفكار شيء جانبي وأن العوامل الصوتية والقوى النغمية ينبغي أن تبقى في المكان الأول ولا يضحى بها من أجل العوامل المعنوية أو الفكرية, وأكد مالارميه على أن معنى أبياته هو الذي يعطيه لها القراء. وأن للقصيدة الواحدة من المعاني بقدر ما لها من القراء(١٤). وعلى المستوى العربي راجت هذه الأقوال بين الشعراء وأنتجوا على غرارها عبارات كثيرة ذائعة, فقد ذهب حلمي سالم إلى أن الشعر الصحيح "مجموعة متعاندة من الدوال التي يساهم القارئ في إنتاج دلالاتها المتعاندة المتوالدة مساهمة أصيلة"(١٥). وعلى هذا أكد شعراء "إضاءة٧٧" و"أصوات" والسبعينيات عموما, في ندوة(١٦) ضمت نخبة منهم, وفيهم عبد

المنعم رمضان الذي وصفه إدورا الخراط بأنه "من أبرز هذه الكوكبة بشقيها: إضاءة وأصوات"[١٧].

ب ـ النقاد: ويروج النقاد ـ نظريا ـ لهذه الأفكار بصورة مستفزة. فبذهب بول دي مان إلى نفي المعنى ـ تماما ـ عن النص, ومن ثم, "ليس من البديهي قطعا أن نستطيع قراءة نص ما قراءة حقيقية"[١٨]. وجعل رولان بارت الكتابة "علم متعة الكلام"[١٩], وردد هذا المعنى كثيرا في (نقد وحقيقة) مؤكدا خلو الكتابة من "المعنى" وأنها هدم لكل صوت, لكل أصل.. هي.. البياض والسواد الذي تتيه فيه كل هوية, بدءا بهوية الجسد الذي يكتب", وإلى هذا ذهب ريفاتير بعبارة ذائعة تؤكد أن الشعر يقول ما لا يعني, وهي عبارة يتلقفها الكثير وتعاد صياغتها, مثلما فعل إيكو: "من يقوم باستعارة يكذب ويتكلم بطريقة غامضة وهو بالخصوص يتحدث عن شيء آخر, مقدما معلومة ملتبسة. وتبعا لذلك فعندما يتكلم شخص ما منتهكا جميع هذه القواعد, ويفعل ذلك بطريقة تجعلنا لا نظن أنه أحمق, أو أخرق, فهنا نجد أنفسنا أمام استلزام. من الواضح أنه يريد أن يقصد شيئا آخر"[٢٠].

وعربيا, ينتقل هذا الكلام بترحاب مبالغ فيه لدى النقاد. ذكر سيد البحراوي أنه "ليس المطلوب أن يفهم المعنى"[٢١]. وإلى هذا ذهب إدوار الخراط, وافترض محمود أمين العالم "أن وراء هذا التجريب الحداثي منهجية ألسنية تغلب الدال على المدلول في تحديد الإبداع الشعري, وتجعل الأولوية له"[٢٢]. وإمعانا في تأكيد أن المعنى ليس بلازم لوجود الشعر يلجأ البعض إلى التراث, الذي يحفل بإشارات تدعم هذا التوجه, كما في اقتطاع

كلام من الجرجاني, حينما يجعل أساس الشعرية في المفارقة والغلو[٢٣], ونزوع حازم القرطاجني إلى الغرابة والتخييل إلى "ما يقل التهدي إليه من سبب للشيء تخفى سببيته أو غاية له أو شاهد عليه" كما يقول.

يخلص الباحث من ذلك إلى أنه قد تأكد في المدونة النقدية الحديثة أن كثيرا من الألفاظ التي تداولها الناس على أنها من المسلمات هي في الواقع مبهمات. وعلى رأسها الارتباط العتيق بين اللغة والدلالة. أو على الأقل هذا ما تروج له المدونة, فإذا نظرنا في هذه الأبيات, وهي مطلع الغبار: [الترقيم من وضع الباحث لتسهيل المتابعة]

١- ماذا إذا منحت نفسي هدأة

٢- ماذا إذا جلست وحدي في ركن من الأركان, أنفخ الدخان من أنفي,

٣- وأدهن الوقت بما يليق به.

٤- وأكتري نولا يصح أن يصير غاية

٥- - ماذا إذا حلمت وحدي, بالذي يكون, هاربا, كخطوتين من

٦- آثار أقدام, وراءها مشت, محارة تسكنها الفوضى, وكلبُ

٧- صيد, واستباحها الفراق, فاختفت, كأنها أسلحة الموتى,

٨- تضيء عندما يختلط التراب بالعناصر الأولى, ويستطيع الماء أن

٩- ينشع مثل الحزن, يغسل الحلمَ ويصطفيه, يشتري له فما

١٠- وإصبعين, يرسمان ساحة خالية من الأصوات,

١١- ربما يصح أن أكون حارسا لخطوتي, أنام في تجويفها, أنا

١٢- الصغير, والمحدب, المارق من أحشاء مرأة, تكاد لو تطفو على

١٣- شفاهها هاوية, ويختفي في قلبها صنبور ماء

هل يمكن وصم هذا المقطع بخلوه من المعنى؟. إن الإجابة بنعم, تنفي عنه النصية, وهذا ما ليس عليه دليل, فقد ذهبت النصية إلى أنه "لا يمكن وضع حدود للتعريف القواعدي بمثالية النص, وبالتالي التفريق بين النصوص وغير النصوص"(٢٤). وذهب بوجراند ودريسلر إلى أن تقرير ذلك متروك للمتلقي, وتوصلا إلى أنه إذا رفض المشاركون قبول الخطة التي أعدها أحدهم (وهو هنا الشاعر), وانتهكوا بذلك مبدأ التعاون, فإن النصية تتعرض للأضرار عندئذ, وينتج عن ذلك أن يكون في وسع المشارك غير المتعاون إعاقة المثال برفضه القبول.

إذا كان الحكم على المقطع السابق بالمعنى من عدمه متروكا لي كقارئ, أوجبت النصية حزمة "من الإجراءات النفسانية الكثيرة التي ترتبط بإنتاج النصوص وتلقيها, وتجدر الإشارة في هذا السياق إلى عمليات العواقب وعمليات تكوين البنى الكبرى. يفهم المرء ضمن العاقبة عملية إدراكية يكوّن بها قارئٌ انطلاقا من قضايا موجودة مرتبطة بها. وفي ذلك لا تسمى بالعاقبة العمليةُ فقط, بل أيضا النتيجةُ والقضية المستنتجة"(٢٥).

وعودا إلى الاقتباس السابق, يذهب الباحث من خلال استلهام مدونة علم النص إلى أنه لا يوجد نص (أي نص مهما تكن طبيعته) يستعصي على الفهم. فكل نص له عدة مداخل, والمعنى إن لم يكن يبوح به النص

صراحة, فالقارئ يجلبه له رغم أنف النص, ويرغمه على البوح به. وهذا أمر صرح به الغذامي, فقال "إن على الناقد ليّ أعناق النصوص كي يمارس عمله, وإلا عليه أن يلزم بيته يلوذ بالصمت, إذا كان يقول ما تقوله النصوص لا يخرج عن ذلك"[٢٦].

يقدم المشتغلون بالهرمينوطيقا ونظريات التلقي والاستقبال أكثر الطرق ثورية لفهم أي نص, مهما تكن طبيعته, لدرجة أن عيوب النصية تتحول إلى امتياز يمنح المتلقي حقا مكفولا, ذهب آيزر إلى افتراض قصدية لأن يكون هناك نوع من الإعاقة (لأسباب عدة) و"عندما يعاق التيار ونوجه إلى توقعات غير متوقعة فإن الفرصة تمنح لنا كي نستخدم قدراتنا الخاصة في تثبيت الروابط لملء الفجوات التي تركها النص نفسه"[٢٧]. ويؤكد آيزر على أن هذا واقع التعامل مع النصوص الحديثة, والتي تكون متشظية إلى درجة ينصب اهتمام المرء معها تقريبا, وبصورة استثنائية, على بحث الارتباطات بين الشظايا, و"في مثل هذه الحالات يشير النص مباشرة إلى مفاهيمنا المسبقة الخاصة بنا, التي اكتشفت عن طريق فعل التأويل بما هو عنصر أساسي في عملية القراءة"[٢٨]. إذن فعل القراءة يخص المتلقي. ويخلق المتلقي وضعا يسميه هاينز شتيرله "التلقي ذا المرجعية المزيفة" باعتبار أن المرجع هنا ليس مجرد خارج ـ نص, ولكنه يظهر في وعي القارئ كنموذج للنص نفسه[٢٩]. وهذا أمر أكد عليه ستانلي فيش, الذي رأى أن العمل "هو منتج القارئ"[٣٠], وياوص ودلتاي وكثير من المشتغلين بعلم النص. ومن خلال دراسة علم النص النفسي, "يكشف تحليل القراءة, إذن, أن عنفا حقيقيا يمارس على النص لكي يتم إخضاعه لانسجام

عقلاني, مما يمكننا من تحديد حدود القراءة تحديدا جيدا, وينبغي الاعتراف بذلك لأن لغة الأدبي ليس لها طبيعة لغة التعليق, إنها رمزية ومتعددة وأكثر تحررا ومرونة, إن حاجة القارئ إلى الفهم (وهذا حقه المشروع) تجعله يقوم بترجمة حقيقية, محاولا جذب النص إلى عالمه, وإدراجه داخل إيديولوجيته عبثا, لأن النص سيكون دائما في مكان آخر. لذلك تكون أي قراءة مصحوبة في معظم الأحيان بشعور عميق بعدم الرضا"[٣١].

ولفهم الاقتباس السابق, ليس ثمة ما هو أكثر نضجا من مفهوم اللعب للتعامل معه. في "الحقيقة والمنهاج" قدم هانز جادامر[٣٢] مبدأ اللعبة Game كركيزة أساسية في بناء التجربة الحقيقية. وفي اللعبة تتحقق هذه الأمور:

(١) الاندماج بالكلية في اللعبة, وكما قال جادامر تصبح اللعبة عالما, ويجب أن نخسر بالكامل [أنفسنا فيه بسبب الاندماج الكلي, فكأننا توحدنا به] وهذا أول إجراء نتخذه لفهم الاقتباس السابق, هذه لعبة Game باللغة, ندخلها باستغراق, ويقدم الشاعر ثلاثة عشر سطرا شعريا تبدأ بـ "ماذا" التي تفجر السؤال. وتتكون هذه الفقرة من ثلاثة أسئلة. الأول في السطر الأول فقط, والثاني يتوسع فيه ليضم ثلاثة سطور أخرى, والثالث سطر واحد, من خلاله تنطلق جملة صلة الموصول (بالذي يكون هاربا) وتستمر حتى السطر العاشر, وهي جمل تصف جملا, لكن ما هذا؟ عما يدور الحديث؟ ما هو المسئول عنه بـ "ماذا"؟. هذا غير مدرج في الدلائل المكتوبة. ليبدأ النص في دفقة جديدة من السطر الحادي عشر إلى الثامن عشر, وهنا استطراد, وقطع لتوالي الأسئلة عن "ماذا", ولمحة عن ذاته, لتدخل

امرأة مبهمة, (قد تكون أمه, وإلا كيف يمرق من أحشاء امرأة غيرها) وتبدو مسحة من الذهول, وكأنه انسيال اللاوعي (ربما؟), ليشكل هذه الفقرة, وفجأة يظهر الارتداد إلى نفس الأسئلة السابقة عن "ماذا" في الفقرة التالية. وتمدنا مدونة جادامر عن اللعبة **Game** بالإجراء الثاني:

(٢) تؤخذ بجدية. وفي حال افتقاد هذه الجدية, فإن اللاعب "يسحب كل المرح الحقيقي منها", وهذا يفرض علينا الوعي بأن "فهم النص يعد نشاطا بنائيا, وليس مجرد حل شفرة المقول, أو إعادة بناء المعنى, أو نقلا بسيطا لمعلومات النص إلى التمثيل الذهني. يعد فهم النص أيضا بشكل دائم انعكاس موقف المفسر على سياق المقول والمعنى والإحالة. فضلا عن ذلك تشير تقريبا كل الإسهامات البحثية المقدمة إلى الآن إلى أن النصوص تُعالَج في عملية الفهم على شكل دائري غير منتهية, بأن فهم النص ينقسم إلى عوامل تتداخل فيما بينها وظيفيا, وأنه في عملية الفهم تتم تلك العمليات ونمتلك معارف يتم استحضارها على أنها نتائج عمليات إدراكية لدى المنتج في البناء ذي الجوانب المتعددة للنص. يحدث هذا بتنشيط مكونات العلم الموجود مسبقا لدى المتلقي" [٣٣]. هذا دورنا كمتلقين, أحضر الشاعر "الدوال" وعلينا "المدلولات", كي تستمر اللعبة, وفي حال رفض المشاركة ـ من قبلنا ـ ينهار النص والتواصل. هذا شيء مؤكد في الهرمينوطيقا, فقد أصبحت القراءة (كما يقول آيزر, وياوص, وإنجاردن, وفيش وباشلار وغادامر وردلف كلوبفير, وغيرهم سواء

صراحة أو ضمنا) . أصبحت عبارة عن تعبئة للفراغات ورؤية ما ليس موجودا في النص (بحسب دايفيد جاسبر), وأن "القارئ لا يفتش عن معنى كامن في النص, لكنه يجلب إلى النص وإلى العالم رؤاه وترجيحاته" (٣٤).

يبادر الباحث إلى الاعتراف بأن المعنى المقدم لهذا الاقتباس فردي وشخصي جدا. ومن خلال ما أسماه إيكهارت استبطان النص **eisegesis** بدلا من تفسيره **exegesis** بمعنى القراءة من داخل النص بدلا من قراءته من الخارج (حسب جاسبر), فإن هذا الاقتباس, وحتى البيت الثامن عشر نوع من "الهذيان الإرادي". والأبيات الباقية هي:

١٤- لم يكن لدي الوقت كي أدلها إلى السماء, حينما نجلس

١٥- مستورين فوق الأرض, لم تكن لدي جرأة الفم المزموم, والذي

١٦- ينزف منه الله, والأزقة التي مشى عليها النوم, ذات ظلمة فأفرخ

١٧- الحروف, قبلما يتسخ الفضاء, أفرخ النافذة الوحيدة المفتوحة

١٨- الآن على البحر, كأنها أصابع الشحاذ

حتى الآن فإن النص لا يصل إلى "تيار الوعي" فثمة "وعي" ظاهر(على الأقل بالنسبة لي) يتمثل في نمط بناء الشكل, يتلاعب الشاعر بالجمل, وندخل معه في لعبة **Game**, وهذا يقودنا إلى إجراء جادامر الثالث. والأخير.

(٣) وفق أصول اللعبة. فأي لعب له بروتوكول, و"لعبة الشعر ـ اللغة" هنا, تنتمي إلى "بروتوكول الشعر", المعتمد على الخيال والمجاز, وذكر شيء وقصد شيء آخر, وبإدراكنا ذلك نكون مستوعبين بالكامل فيها, وتصبح اللغة فضاء استكشاف, حيث نراها بطريقة جديدة, وتحصل لنا كشوف جدية فيها, من خلال "فائض المعنى الذي يميز الأعمال الأدبية"(بحسب ريكور).

وتتواجد في النص سلسلة من الدلائل لها إحالة إلى عالم الواقع مثل (ركن من الأركان ـ الدخان ـ أنفي ـ الوقت ـ نولا ـ هاربا ـ أقدام ـ محارة ـ كلب صيد ـ أسلحة ـ التراب ـ الماء ـ ساحة ـ أحشاء مرأة ـ صنبور ماء ـ السماء ـ الأرض ـ الله ـ الأزقة ـ النوم ـ ظلمة ـ النافذة ـ البحر ـ أصابع الشحاذ), وهي ألفاظ لها إحالات مادية (واقعية) وهذا يؤسس إشارة إلى أحكام الواقع ضمن النص, وقد ذهب أوستن إلى وصفها بأنها "عبارات متلفظ بها إما خالية من المعنى (وليس من وجهة النظر النحو) وإما قصد الحكم فيها بشيء مختلف"(٣٥). لأن هذه الإحالات (في سياقها) تصبح أمرا ثانويا, غير مقصود.

هذه الدلائل ذات الإحالة الواقعية (المذكورة) هي التي تمنح المتلقي طرف الخيط لملاحقة "المعنى" الذي يخلقه لعب الدلائل. ويخلقه الشاعر بهذا الافتننان والمهارة في لعبة اللغة, وذهب د. هيرش إلى أن هذا الذي تقدمه الدلائل ليس أكثر من تخمين, فهي لا تقدم معنى ناجزا, وأكد هيرش على "أن فعل الفهم في البداية تخمين لطيف (أو مغلوط) ولا توجد مناهج لتكوين التخمينات, ولا قواعد لتوليد البصائر. إذ تبدأ الفعالية المنهجية

للتأويل حين نباشر باختبار ونقد تخميناتنا"[٣٦].ويترتب على ذلك أنه "قد يسيء أحدنا فهم نص معين بسبب الجهل والعناد", ليس هذا فحسب, بل أكدت الهرمنيوطيقا على الوضعية "التي يجد بعضنا معنى عميقا في بعض النصوص في حين تبدو غير ذات معنى بالنسبة لقراء آخرين", وأكدت الهرمينوطيقا على أن القراءة ليست مجرد البحث عن المعاني في النصوص, "بل هي أيضا أنحاء التأثير فينا, إذ يمكنها أن تغضبنا أو تخيفنا أو تعزينا. فتأثير الكتابة فينا يتجاوز مجرد فهمنا لها. وهذا ما نسميه أحيانا نموذج "الأدب ـ كفاعلية" الذي لا يعتبر النصوص مجرد تعابير لغوية, بل هي أيضا أداء وفاعلية. قدرة النصوص على جعلنا نقوم بأشياء, هي نفس القدرة التي تجعلنا نفهم المعنى الكامن فيها"[٣٧]. وهذا شيء يؤكده ـ بقوة ـ فلاسفة اللغة, كما في تأكيد أمبرتو إيكو : "لا توجد إذن قاعدة تحكم العلاقة بين الكلمة ومدلولها, ويتوقف المدلول الحرفي المزعوم لقول ما دائما على السياقات, التي لا يمكن تقعيدها أو تمثيلها دلاليا"[٣٨], وأكده ـ أيضا ـ بوجراند ودريسلر والمشتغلون بجماليات التلقي.

٣ - التفسير العلامي للنصوص

تقدم "العلامة" حلا لا يخلو من المراوغة لفك إشكالية "الدلالة", لمثل هذا النص. ثبت في النقد الحداثي أن الشعر الحديث لم يعد تجربة في الحياة قدر ما هو تجربة في اللغة. وقدم ياكوبسون أهم مؤشر على ذلك "منذ شرح وظائف اللغة في مخططه الشهير, ونحّى الوظيفة التعبيرية أو الإشارية وأيقونيتها, وأصبح بوسعنا منذ ذلك الحين أن نرقب نمو علاقة طردية واضحة بين حالات تغييب تجربة التعبير عن الواقع وتثوير اللغة في الشعر, بحيث تصبح اللغة برموزها وإيقاعاتها المخصبة بنظائرها المشعة هي التي تمثل بؤرة الاهتمام في العملية الإبداعية"(٣٩). وفي ضوء السيميولوجيا فإن إصرار ياكوبسون على أن "الشعر هو التشديد على المرسلة لحسابها الخاص", هذا يؤدي ـ ضرورة ـ إلى أن "المقولة الشعرية في بنيتها المادية تُعتَبَرُ, وبالتالي, كما لو أن لها معنى متضمنا, كما لو كانت غاية في ذاتها. فالشعر ليس كلاما عاديا أي أنه لا يحيل إلى شيء خارجي بقدر ما يتمحور حول مادته مؤكدا كثافة اللغة الشعرية, وبالتالي فإننا نحصل على مرسلة شعرية عندما تكون كل العناصر المستعملة في البنية ضرورية لفهم المرسلة بمجملها"(٤٠).

يتقاطع هذا الكلام مع "العلامة" بمفهوم بيرس. وقد أكد موكاروفسكي صراحة على أن كل عمل فني علامة وحسب بيرس فإن

"العلامة أو الماثول هي شيء يعوض بالنسبة إلى شخص ما شيئا ما بأية صفة وبأية طريقة. أنه يخلق عنده علامة موازية أو علامة أكثر تطورا"[٤١]. ويشرح إيكو ما يترتب على كلام بيرس بأنه "لا تنتج علامة إلا إذا دخلت عبارة, وبصفة فورية, في علاقة ثلاثية, حيث يولد الطرف الثالث, أي المؤول, بصفة آلية توليدا جديدا, وذلك إلى ما لا نهاية له, وكون اللغة علامة, ليس وقفا على الشعر, فقد ذهب يوري لوتمان إلى أن اللغة في جوهرها علامة, حيث تحل محل المفاهيم التي تعبر عنها, وهذا هو الذي يؤدي إلى تداول اللغة ـ العلامة, حيث "تقوم في عملية تبادل المعلومات داخل المجموعة البشرية, بدور المعادل أو المكافئ المادي للأشياء والظواهر والمفاهيم التي تعبر عنها, وميزتها الأساسية هي قدرتها على القيام بوظيفة الاستبدال, بمعنى أن الكلمة تحل محل الشيء أو الموضوع أو المفهوم, كما تحل النقود محل القيمة, ومحل العمل كضرورة اجتماعية, والخريطة تحل محل المكان"[٤٢]. وبالرجوع إلى الشاهد من(١٤ : ١٨).

ماذا تعني هذه الأبيات؟ وماذا يعني كونها علامة؟ بإيجاز: (العلامة شيء يقوم مقام شيء). إنها (أ) يحيل إلى (ب) وإذا نظرنا في الأبيات هذه, فإن الفهم يتعذر(أي المعنى الإشاري ـ المعجمي), ولا يعني هذا أن نصف الشاهد بأنه من دون إحالة. فثمة شيء يدركه المتلقي في الأبيات, ويمكن أن يؤكد "فهمه" له حتى لو ظل "الفهم" غامضا. ومن المؤكد أن بالشاهد شيئا غامضا ـ بالفعل ـ يعوق عملية التواصل(عن قصد). وللنص وجود فيزيائي متحقق لا يمكن إنكاره, وهذا ما لا يمكن

أن يكون هو الغموض. فقد أكدد أمبرتو إيكو على نفي أن يكون الغموض حادثا من العبارة بوجودها الأنطولوجي(٤٣). كذلك, لا يمكن أن يكون الغموض بسبب الإحالة المنوطة بالبنية السطحية للمعنى, حيث هنا, "يفترض النص المكتوب حدودا بعينها على تضميناته غير المكتوبة, وذلك حتى تمنع هذه التضمينات من أن تصبح مشوشة وغائمة أكثر مما يجب, لكن هذه التضمينات التي صنعها القارئ في الوقت نفسه تضع الموقف المقدم في مواجهة خلفية النص التي تمنح الموقف أهمية أكبر مما يبدو أنه قد أحرز بنفسه".

وهذا تأكيد على أدبية اللغة, إي استحضار الوظيفة الشعرية, ومن ثم حين تعلو الجمالية تنحرف اللغة الأدائية, وتقوم بتعطيل إشارياتها, اعتمادا على غموض المدلول, وبحسب إيكو, فإن غموض المدلول يجعل من الصعب تمييز شيء على أنه إحالة في عالم ممكن وتجعل عدم أمكانية التعرف عليه على أنه إحالة في عالم ممكن من الصعب تأويل مدلول ما.

لذا, يمكن أن نقرر مؤقتا تعريف مدلول عبارة على أنه جميع ما هو قابل للتأويل. وتبعا لذلك, فإن العلاقة المتبادلة بين عبارة وإحالتها من الممكن أن ألا تظهر في صورة معادلة صرف, بل في صورة استدلال(٤٤). ويترتب على هذا أن يُفتَحَ حدسُ "الاستدلال" أمام فضاء الصور (كلها) التي يخلقها هذا الشاهد, وبناء عليه, ثمة حرية في تأويل "هذه التأويلات" إذ هي غامضة غير دقيقة وغير قابلة للتأويل, وبالخصوص متعارضة فيما

بينها". وبذا, نحصل حينئذ على نوع خاص من العلامة ذات مدلول عام ومفتوح, يذهب السيميائيون إلى اعتباره نوعا من الرمز.

وإذا تساءلنا عن أي عالم محتمل يمكن إرجاع هذه الإحالات (الرمز) إليه, فقد اعتبر دي بوجراند ودريسلر ذلك هو (عالم النص). واعتبرا أن "النص الأدبي يرتبط عالمه بعلاقة بديلة مع الصورة المقبولة "للعالم الواقعي", ليس بصفته شيئا معطى موضوعيا, بل بصفته شيئا ناشئا عن التفاوض والتفاعل والمعرفة الاجتماعية, وفي كثير من الأحيان تشتمل عوالم النص الأدبية على اختلافات تزيد من حدة وعينا بالمفارقات القائمة في النموذج المقبول اجتماعيا للعالم الواقعي" (٤٥).

معناه: ينزلق "معنى" النص باتجاه "عوالم أخرى" ليست ـ بالتأكيد ـ هذا العالم, لكنها "وراءه", فيتحرك النص في حرية غير مشروطة, خالقا يوتوبيا خاصة به, مسموح فيها بانتهاك "قواعد" الإحالة المرجعية في هذا العالم, بغية "خلق" عالم مواز – بديل, لهذا الذي نحن فيه, ومن ثم يكون "هدم المرجع" (إن جاز التعبير) هدفا مشروعا, ورغبة طموحة للنص (هنا, وغيره من نصوص). في هذا العالم – اليوتوبيا يصح أن أقول : " أدهن الوقت بما يليق به" و "يستطيع الماء أن ينشع مثل الحزن" إلى قوله "خالية من الأصوات" و "أكون حارسا لخطوتي, أنام في تجويفها الصغير, والمحدب, المارق من أحشاء مرأة" و "جرأة الفم المزموم, والذي ينزف منه الله", فهذه صور تخرجنا من نطاق اللغة, وتدخلنا في استراتيجية سيميائية أكثر تعقيدا من الاستراتيجية اللغوية.

هنا تتحول الصور إلى "أيقونات – علامات", وبقدر ما تتماهى هذه الأيقونات مع المتلقي, يكون تأويله, فهذا العالم الذي تستحضره الصور في الشاهد يبنيه المتلقي, "إذ إنه بناء على المعارف النفسية يمكن, أكثر من ذلك, الانطلاق من أن فهم النص يقوم بشكل جوهري على إطار معطيات المتوقع"(٤٦), وهذا ما تؤكده السيميائية التي ترى "أن الدلالة تمر فقط عبر النصوص التي هي الموضع الذي يتولد منه المعنى ويولّد فيه (الممارسة الدلالية), وفي هذا النسيج النصي لا يمكن لعلامات القاموس من حيث هي مرادفات مقننة أن تطفو على السطح إلا في حالة تصلب المعنى, وموته,.., فليس النص مجرد أداة تواصل, بل أداة تضع الأنظمة الدلالية الموجودة قبلها محل نقاش, وغالبا تجددها, وأحيانا تدمرها" (٤٧). ومن المعلوم ـ بداهة ـ أن "الاختلاف " أصل في تأويل العلامة, هكذا, فالنص يفتح "عوالم" بحسب المتلقين, وهذه فكرة استغلها دريدا, بدهاء, إذ رأى "أنه لو كان للعلامات ـ الكلمات معنى, فقط, في الاختلاف, فليس هناك معنى "جوهري" أو "مطلق". بالأحرى لدينا "بقايا" تلك المعاني الغائبة التي تعطي علاقاتها التباينية معنى العلامة الخاصة التي نتناولها,.., أنه "وجود" غريب للعلامة: نصفُها دائما "ليس هناك" والنصف الآخر دائما "ليس ذلك". ويتم تحديد بنية العلامة ببقايا أو مسار ذلك الآخر الغائب إلى الأبد. النصف الذي هو دائما "ليس هناك" هو بالطبع المدلول أو المعنى

الذي تشير إليه العلامة, ولكن لا يمكن تعريفها به. والنصف الذي هو دائما "ليس ذلك" هو الدال. التجلي الفيزيقي أو المادي للعلامة التي لا قيمة لها, أساسا بدون الدال"(٤٨) ويترتب عليه أن المعنى يؤجل باستمرار في لعبة الدوال في اللغة, يجب دائما الوصول إلى المعنى لكن الوصول إليه لا يحدث أبدا.

٤ - من المحاكاة إلى عالم النص

أصبح النص مطالبا بتحقيق الأدبية. وصارت أدبية النص هدفا في ذاتها, دون وهم الجري وراء القراءة الإسقاطية, ولا تتحقق الأدبية إلا من خلال الوظيفة الشعرية, والتي صار لها الحضور الطاغي في النص باعتبارها الوظيفة المهيمنة, ومن خلالها يتأسس فضاء النص وترتسم معالمه الفنية. وفي سبيل تحقيق هذه "الأدبية" يتم تهشيم "المعاني" التي تربط النص بالواقع. وهذه الأدبية توجد شيئا في النص هو "المتخيل الشعري" (وليس الخيال). وهو يتعلق بالصورة التي يقدمها الشعر, وهي صورة رؤيوية تؤسس وجودا أنطولوجيا لها مستمدا من اللغة وليس من الواقع. ومن ثم يجب النظر إليها من خلال وجودها الأنطولوجي, والتعامل معها على أنها "صور" تم استحداثها بفعل "التخيل", وقد ذهب هوسيرل إلى أنه يستحيل وجود الخيال بدون الصور, وأن التخيل هو تخيل بشيء. وهذا أثر من آثار النظرة الباطنية إلى اللغة. وهي نظرة غنوصية (شهودية رؤيوية) تضرب بجذور في الفكر الإنساني, تم استحضارها (عربيا) من خلال مقولات المتصوفة (التي غزت الشعر الحداثي), لأنها لا تستحضر إشكاليات عقدية, بل تتمثل قيمتها في خلق لغة متماهية مع الذات. لا تسمح بوجود مسافة فاصلة بين الذات والموضوع, فيصبح العارف هو المعروف, والمفكر هو المفكر فيه, ويتم, من ثم, تقديم "الذات" الباطنية للشاعر. وعلى هذه الذات ترتسم (ولا تنعكس) صور وجدية كثيرة, معظمها خاص وباطني

وفردي. ومن خلال ما يشبه" التجليات" الصوفية يتم تقديم هذه الصور في وجود لغوي أنطولوجي, لا يدعي أنه يعكس الواقع, أو يقاربه, أو يشابهه, بل هو نفسه واقع ذاته. وهذا ما يسمح برسم أنطولوجيا جديدة للعالم بحسب رؤية كل شاعر. وبما أننا نمتلك صورا ذهنية خاصة بنا (نحن) عن العالم, فيكون التعارض بين الصورة الخيالية التي تم رسمها في الفضاء الشعري والذي هو فضاء وجودي ذو أنطولوجيا خيالية. وبين الصورة التي نحملها نحن عن ذات الفضاء الوجودي بالمعنى الحقيقي. ومن هنا نصف بثقة حالات : "تفكك النص" و "تشذر العبارات", لأننا لا نرى فيها إلا جانبها الظاهري.

وهذا شيء أكدته الفلسفة الفينومينولوجية, حيث "الذات تؤسس على مستوى وعيها عالما محايثا سابقا عن العالم الواقعي, ومن خلال هذه المحايثة تكتشف هذه الذات نبع الحقيقة من ذاتيتها القصدية. إنها تقصد شعوريا إلى موضوع ما: حضور الموضوع في الذات وحضور الذات في موضوعها. والإحالة القصدية متروكة دلاليا في مستويين: أولا "دلالة خالصة" في مستوى الوعي الذي يقوم بفعل القصد, وثانيا: مستوى الحدس الذي يملأ هذه الدلالة ويجعلها منجزة فعلا (فالقصد فارغ دونما حدس يملؤه)"(٤٩).

وعندما يقول الشاعر:

١٩- ماذا إذا ادعيت أن كل هذه الأشجار, كانت بذرة واحدة وأن
٢٠- كل هذه النساء, آهة واحدة, وأن رحلتي من آخر البيت إلى
٢١- الردهة, كانت خطوة واحدة, وأن كل - العالم استوى, في

٢٢- برهة, لكي تضمه ساقان, شفّتا, والتفّتا, تخبئان قبة واحدة,
٢٣- وتعلنان أن صدأ الحرير ممكن, وأن لحظة واحدة هي التي
٢٤- تبقى, لكي تؤمنا الطيور, أو نؤمّها, أو ربما معا نصطف دونما
٢٥- شوق إلى منزلة. ودون مهنة, سوى أن نستريب في أرواحنا,
٢٦- نلفها بالعرق الرائق, نستعجلها
٢٧- هي الصلاة, إن تبدل الثديان, أصبحا عجينة, تكفي
٢٨- لصنع السلم الخلفي, والفناء,

هنا : متخيل شعري" يقدمه الشاعر, إنه صورة رؤيوية تؤسس وجودا أنطولوجيا لها, وقد ميز أوستن بين إدراكنا لشيء كما هو في الواقع, وكمعطى هناك, وبين ضروب من الوصف التي نقوم بها إزاء ذلك الشيء, وبين قولنا كلاما حول شيء ما, وبين حركتنا وفعلنا إزاءه, و "من تحليل هذه العلاقة, علاقة الإدراك الحسي بالشيء المحسوس, تبين أن هناك مسافة أو هوة سحيقة, بين عملية الإدراك, وإنما تملأ هذه الهوة, اللغة أو أفعال الكلام"(٥٠). إذن فهذه "صورة" ليس لها علاقة بـ "العالم" يقدمها هذا الشاهد. أنها تعبير استعاري, وقيمتها في "إظهار قرابة ما, حيث لا ترى النظرة الاعتبارية أية علاقة. هنا يكون عمل الاستعارة قريبا مما يطلق عليه جلبرت رايل "غلطة في التصنيف". وهو خطأ محسوب, في آخر الأمر, يجمع بين أشياء متفرقة لا تجتمع. وبوساطة سوء الفهم الواضح هذا تقيم الاستعارة علاقة معنوية جديدة لم تُلحظ حتى الآن, تنبجس من بين المفردات التي تجاهلتها أنظمة التصنيف السابقة أو التي لم تسمح بها" (٥١).

يمكن أن نميز بين نوعين من الدوال في الشاهد السابق.

(أ) دوال ذات إحالة مادية (مجسمة ـ Concrete) مثل (الأشجار ـ بذرة ـ النساء ـ البيت ـ الردهة ـ العالم ـ ساقان ـ قبة ـ صدأ ـ الحرير.. الطيور ـ العرق ـ الثديان ـ عجينة ـ السلم ـ الفناء)

(ب) ألفاظ معاونة, وهي باقي الألفاظ في الشاهد.

تؤسس الألفاظ (أ) هيولي الصورة التي يعيد الشاهد رسمها. وهذه الصورة (المستحدثة) ليست مبنية على البعد المعجمي للغة. أنه شيء جديد تبثه المرسلة الشعرية هنا, وبذا نكون إزاء إشكالية مزعجة في انتقال اللغة من البعد المعجمي إلى البعد الإيحائي, أو بين "المعنى" من "حيث هو نتيجة لآليات الأداء (الداخلية), التي تحكم ارتباط العلامات اللغوية المفردة, و"معنى المعنى" من حيث هو ناتج لعمليات أداء مختلفة ـ (خارجية), ترتبط بالنص الكلي, ...,كيف يتم الانتقال من "معنى" النص إلى "دلالته" (أو من معناه إلى معنى معناه) قبل أن تتم النقلة من النص إلى العالم؟ وفي اعتقادي إن هذه الإشكالية هي من أكثر ما يواجه التفكير النقدي الحديث في العالم من معضلات إلحاحا في تطلب إيجاد حل لها, لكنها غير محلولة في أي نظام نقدي أعرفه"[٥٢].

تؤشر الألفاظ (أ) إلى تتابع أحداث لغوية, وتشير إلى إنجاز نظري واحد (على الأقل), يعطي دور المقصود من السلسلة بأكملها, وهذا هو جوهر الصورة التي يغرسها الشاهد لدى المتلقي, وبذا نكون مضطرين إلى بحث الصورة الاستعارية التي يقدمها الشاهد "في بعدها المرجعي أو الإحالي Referential فإذا تبينا التمييز الذي يقدمه فريجه بين المغزى والإحالة,

حيث المغزى علاقة إسنادية خالصة, والإحالة تظاهر بقول شيء ما عن الواقع, أو باختصار قيمة صدقه ـ فسيبدو أن بالإمكان بحث أي خطاب من خلال هذين العنصرين معا, من خلال تنظيمه الداخلي, الذي يجعل منه رسالة يمكن تحديد هويتها وإعادة تحديدها (بالترجمة), ومن خلال قصده المرجعي (أو قصد الإحالة إلى الخارج) الذي هو زعم قول عن شيء ما" (٥٣). وتهمل الوظيفة الأدبية العنصر الأول وتجعل الثاني (قصده المرجعي) هو الأهم والمقصود في الشعر. أنه نوع من التظاهر ـ اللعبة Game. وإذ تساهم الألفاظ (أ) في إيجاد إنجاز نظري, يبدو أنه المسيطر, فإن بقية الألفاظ (ب) يُنسَبُ إليها وظيفة مساعدة, فهي "تساعد الإنجاز النظري المسيطر, كأن توضح على سبيل المثال تعليلات حول عملية رجاء" (٥٤), وبناء عليه يمكن استكشاف "علاقة الأقوال الجزئية التي يمكن استنباطها على أساس نمط الحدث لقول جزئي مسيطر, بنمط الحدث في الأقوال المساعدة", وباستلهام استبصار جرايس عن (الاستلزام الحواري), والذي هو مهتم ببيان (كيف يقول الناس شيئا ويعنون آخر, وكيف يسمع المتلقي شيئا ويفهم آخر) ـ وهذا هو جوهر الشعر ـ والذي ميز فيه ـ جرايس ـ عدة أنماط من الاستلزامات, منها استلزام حواري يتغير بتغير السياق, وله أنواع منها "ما يمكن تقديره"(٥٥)، وفيها أن المخاطب له حرية من الاستلزام تسمح له بتقدير ما يود المتكلم (أو ما يعتقد هو أن المتكلم يود) أن يتوصل إليه, (كما في مجال الاستعارة).

وقد بين جرايس أن الاستلزام الحواري أو الكلام عموما, يتأسس على "مبدأ التعاون بين المتكلم والمخاطب", وتلعب فكرةُ هذا المبدأ

الإطارَ الذي من خلاله يثق السامع في صحة ما يسمع, فإذا كان الاستلزام العرفي لا يفي بالتوصل إلى معنى جاهز, وحاسم, فليس أمام المتلقين من سبيل إلا البحث عما "يمكن تقديره", فيتم فك شفرة الكلام على أنه "مجاز", وله معنى آخر باطني. وهذا من أهم مبادئ فهم هذا الشاهد (والقصيدة كلها), فهي مكتوبة من قبل شخص ملتزم بمبدأ التعاون, (والذي يتأسس على أربعة مبادئ: (الكم والكيف والمناسبة والطريقة), وهي تتوافر في الشاهد (أو على الأرجح تتوافر في ظننا نحن القراء بالشاعر), فليس من ضمن أهدافه (في اعتقادنا) أن يتلاعب بنا أو يخدعنا أو يموه علينا. بل (كما نعتقد) تمت كتابة القصيدة بهدف توصيل "رسالة" (مهما كانت) وبالتالي نبحث ـ نحن ـ عن فحوى هذه الرسالة. ومن المؤكد أننا لو توقفنا عند استنباط المعنى من الاستعمال الفعلي من حيث هو صيغة مركبة من السلوك الذي يولد المعنى, فلن نتوصل إلا إلى حالة من حالات التفكك والتفسخ الهزيل جدا, والذي لا يعطي القصيدة مشروعية وجود, إذ تبدو انتهاكا صريحا لمبدأ التعاون ومن ثم يتخطى القارئ هذا المستوى (وليس أمامه من خيار) ليبحث عن ما "يمكن تقديره", وهو الجانب الإيجابي في القصيدة, إنه "المعنى" الشعري الغامض, الذي تم توزيعه و"نثره" في فضاء القصيدة, وقد تعمد الشاعر بعثرته.

يسارع الباحث إلى التأكيد على أن هذا الشاهد هو تَصَوُّرٌ عن عالم (بالتنكير) في المخيلة الشعرية للشاعر, وهذا التصور يأتي في شكل "نظام لغوي, تشكيل مغلق, لا يحيل إلى إطار مرجعي يقع خارجه, بل يكوّن شبكة من العلاقات الداخلية المعقدة, ويسعى إلى أن يكون ذاتي الدلالة,

استبطانيا, أو ذا دلالة نابعة من القوانين التي تحكم آلية تشكّل بنيته داخليا, ومن العلاقات المتكونة في فضائه ذاتها, وفي غياب بارز لعلاقة التمثيل التي يفترضها إطار مرجعي"(٥٦).

يعني هذا, بوضوح, غياب فكرة المحاكاة عن النص. وهي فكرة سيارة ـ الآن ـ حيث ثمة إجماع, على أن النص "عالم". ذهب إلى ذلك رولان بارت, واعتدال عثمان, وإبراهيم رماني وإيكو وجينيت وهوسرل وآخرون, مدعومين بالتفرقة بين إشاريات المرجع (الإحالة = المعنى الإشاري) وإشاريات الخطاب (المعنى الإيحائي), وتذهب التداولية الحديثة إلى أن إشاريات الخطاب لا تحيل إلى المرجع, بل تخلق لها مرجعا آخر. ومؤكدة على أن الشعر يقوم على هذه الإحالة. الشعر يخلق مرجعه, ومن ثم يخلق عالمه. وهذا العالم (الخاص به) يتم بناؤه وفق معمار النص, لا وفق الواقع الذي تخلّى النص عن الإحالة إليه بالتخلص من فكرة المحاكاة, وبالتالي يكون من حق النص أن يأتي مفككا ومجرد تجاور لأجزائه, وعلى القارئ أن يجهد في الوقوف على إشاريات الخطاب, والتي سوف تزيل له الكثير من وجوه اللبس وعدم التماسك. لكن: كيف نتصور عالم النص حينئذ؟ إذا كان مغايرا ومفارقا, وليس محاكاة, فما هو؟.

يبدو الأمر محبطا. إذ في ضوء النصية ذاتها, لا يمكن الفكاك من المحاكاة. وعلى سيل المثال ذهب بوجراند ودريسلر إلى أن النموذج الاجتماعي الشائع للموقف البشري يؤلف ما نطلق عليه في العادة اسم العالم الواقعي. و"تعتبر القضايا التي تعتقد صحتها في ذلك العالم (أي مضاهاة تنظيمها بتنظيمه عند بلوغ عتبة ما) من بين الحقائق. إن الحقائق

التي يميل شخص ما أو مجموعة ما إلى اعتبارها قابلة للتطبيق عموما حادث أو موقف واقعيين أو قابلين للاسترجاع هي ما يؤلف معتقدات ذلك الشخص أو تلك المجموعة من الناس. ومن ثم يكون العالم الواقعي هو المصدر المفضل للمعتقدات التي يقوم عليها الاتصال بالنصوص. وبالطبع يمكننا إنتاج كثير من النصوص التي لا تعتبر حقيقية من هذه الجهة, واستقبال تلك النصوص أيضا, غير أننا نجد لدينا ميلا إلى اتخاذ العالم "الواقعي" نقطة توجه في انطلاقنا. ففي بعض "الحقائق" من التأصل والرسوخ ما يجعلها تقوم بدور "حالات غياب النص", لأي عالم نص قابل للعرض: فالأسباب لها مسببات والشيء لا يمكن أن يكون صحيحا وخاطئا معا, أو موجودا وغير موجود في اللحظة نفسها وفي الظروف ذاتها, وللأشياء هويتها وكتلتها ووزنها وهلم جرا. ويستلزم انتهاك أي من هذه الحقائق في عالم النص وجود إشارات مريحة لا يتطرق إليها الخطأ,..., والواقع إن إنتاجا واستقبالا لنص طويل يتعطل في عالمه مبدأ "السبب" و"المسبب" يمكن أن يتبين أنه غير متحقق عمليا في اللغة"[٥٧].

وبالعودة إلى الشاهد, إذا خلصنا الألفاظ (أ) من إشاريتها التي ترسمها لها اللغة, وقلنا إنها تلمح إلى عالم آخر مفارق ليس هذا العالم, وإنها تكتسب إيحائيتها (التي تطغى على إشاريتها), وإن الألفاظ (ب) تساعدها, لخلق حالة مفارقة. فكيف, حينئذ, نتخيل "فضاء النص" الذي لا يأتي من الدوال ولا من المدلولات؟. إن إزاحة اللغة, بقصد إفراغها من بعدها الإشاري, بغية بناء فضاء شعري كامل الانفصام مع العالم (= نفي المحاكاة) فكرة شعرية يصعب تحقيقها. وبرغم الحماسة المفرطة يصعب تصديقها.

أكد بول ريكور على "أن تفسير المعنى اللفظي للنص يعني تفسيره ككل. ونحن هنا نعتمد على تحليل النص بصفته مكتوبا. وعلى الخطاب أكثر من مجرد تتابع خطي للجمل. بل هو عملية تراكمية كلية,.., وما دامت هذه البنية المتعينة للعمل لا يمكن استمدادها من بنية الجمل المفردة, فإن للنص بذاته نوعا من التعدد اللفظي, الذي هو غير تعدد المعاني في الألفاظ المفردة, وغير غموض الجمل المفردة. وهذا التعدد النصي سمة نموذجية تسم أعمال الخطاب المعقدة, وتنفتح بها على تعدد الأبنية"(٥٨).

و"تعدد الأبنية", دفع إلى النظر فيها, وأخذت مسميات عدة, أطلق عليها ريفاتير "العوالم الممكنة", وريكور يستعمل عوضا عنها مصطلح "عالم النص". شريطة ألا يُفهَمَ من ذلك أن "عالم النص" في خلاف وتدابر وقطيعة مطلقة مع اللغة, أو مع العالم, أو الفكرة (الإنجاز) المطروحة في النص. إنها نص مواز, نوع من "المناص", وكما يؤكد على ذلك لويس باني, فيقول: " لا تعامل هذه النظرية النص كوثيقة, بل تبحث في كيفية اشتغاله وبنائه لتمثيلات إحالية تنزاح بالنص عن العالم الخارجي (التاريخ وأحداثه), لتقوم مقام "إحالة ثانية" **Second Reference** بجانب إحالات العالم الخارجي الأولى, يتمحور حولها الإبداع الدلالي للخطاب.. لأن تعليل عملية القراءة وتفاعل القارئ مع النص ـ أو ما يسميه إيكو بـ "التعاون التأويلي" ـ يُطرَح فيها على مستوى التمثيلات كما لو أن النص يُبدي مباشرة معناه على مستوى الدلائل التي ينظمها"(٥٩).

يؤكد الباحث على وجود إحالتين (إحالة ثانية ـ بجانب إحالات العالم الخارجي الأولى) معا. أما التأكيد المتواتر على أن المقاربات الأدبية تهتم

"بإنتاج الدليل, والنص, وآليات الإنتاج, وبكيفية بناء الدلالة بغض النظر عن مرجعية النص الشعري, لأنها سلّمت بالاستقلال الأنطولوجي للنص, وانتظامه الذاتي, وإحالته على نفسه"(٦٠), فيبادر الباحث إلى التأكيد على أن هذا نوع من "الحلم . الطموح" التواق لإنشاء لغة أدبية عبارة عن سلاسل صوتية, ودوال مفرغة من دلالاتها, وهذا لمّا يتحقق بعد.

وبالعودة إلى الشاهد, نميز في أبياته أمرين, الأول أنها خيال Fiction ترسم صورة عالم من خلال التمثيلات اللغوية, وباللغة الخيالية مع ما فيها من خرق للغة العادية, ولا بد كي نصل إلى مستوى الشعرية من إجراء انتهاكات للغة المعيارية حتى نصل إلى الصورة المكثفة والمختزلة في الأبيات من (٢٢ : ٢٦) مثلا. والثاني أنها صورة كتابية, بكل ما تعنيه كلمة "كتابة" من كثافة وتصرف بالحروف. وهذه الصورة تحيل إلى الواقع والتاريخ باعتبارها وقائع محملة بصيغ زمنية وافرة, وهذه الوقائع تخلقها اللغة, التي تتحكم في كل من (الواقع والتاريخ) بالصورة, هذا من جهة. ومن جهة ثانية, تؤشّر هذه الصورة إلى الذات الإنسانية باعتبارها إحالة فعلية محددة بحدود اللغة والوقائع من جهة أخرى. إذن: لدينا عالمان يوحي بهما الشاهد, (أ) العالم الذي تشير إليه الدلائل (وهو الإحالة الأولى) والعالم الذي يؤسسه خطاب النص (وهو الإحالة الثانية).

وتحاول الوظيفة الشعرية وضع الإحالة الثانية أمام الإحالة الأولى (دون أن تلغيها) من خلال عدة حيل, في مقدمتها: (أ) تعطيل علم ما وراء الاتصال. وهو مستمد من فولفجانج هينه من وديتر فيهفيجر, ويطلق عليه في أدبيات علم النص تسميات عدة. أسماه أنتوس الأحداث المنظمة

للنص, وفوندرليش الأفعال الكلامية المنظمة للخطاب, وماير الأفعال الكلامية غير الاتصالية. و"يستطيع كل من المتكلم والسامع لأجل إنتاج النص أن ينشطا علما خاصا, يحاولان بواسطته منع معوقات الاتصال. هذا العلم يمكن أن يسمى "علم ما وراء الاتصال" (٦١). يهيئ هذا العلم لمنتج النص أن يضع وسائل مساعدة مثل إعادة البناء أو التصحيح أو الاختصار, وبذلك يشير بشكل مفصل إلى أنه أراد أن يفهم بهذا الشكل وليس بشكل آخر. وهذا عكس ما عليه الشعر. والشاعر ـ عن قصد ـ يغرس "معوقات الاتصال" حيث انزياحات دلالية ملحوظة, واختصارات وإسناد مخالف لمنطق اللغة وجمع أشياء لا تجتمع في صورة واحدة, وهي حالة مقصودة لتعطيل علم ما وراء الاتصال, وهذا ملحوظ في كل الشاهد (بل كل النص) فثمة إصرار على قطع التواصل من خلال تكديس الصور والقطع والإيجاز وتجاور الصور اعتباطيا, كما في الأبيات (٢١ : ٢٦) فهذه صورة تقصد إلى كبت كل ما من شأنه أن يوجد الاتصال, وبقدر نجاحه في ذلك (وقد نجح) يدخل في "الأدبية", معتمدا على تغييب المرجع أو تفجير اللغة. وهذا يعتم على (الإحالة الأولى) ويوجد (الإحالة الثانية) ومن ثم "يولد عالم خيالي في كل النصوص ذات الأثر الجمالي بطريقة ذاتية: خلافا للنصوص التي تعتمد على معرفة الحقائق لدى شركاء الاتصال, لا يبنى عالمَ متصوَّرٍ مقاميٍّ في النصوص الأدبية إلا بشكل تعاقبي. حينذاك يستطيع المتلقي أن يتابع نموذج الواقع المتصور, ويلاحظ جماليته الخاصة" (٦٢).

(ب) السرد: وهو موظف لكبت الإحالة الأولى. يحتوي (الغبار) على كل عناصر السرد, وأولها وجود راو, والمتحدث "أنا" حاضر في كل النص. وكأن الغبار صورة عن "الأنا", و"يلزم أيضا وقوع عدد من التحولات من حالة إلى حالة أخرى, توصف بالوقائع, ثم تصل إلى مرتبة الفعل. وهذه الأفعال يؤديها ممثلون أو شخصيات. وهي ليست بالضرورة عناصر بشرية" (٦٣). وهذا موجود بوفرة في النص. فكل "حركة" في النص لها فاعلون. والفاعل هنا من تسبب في الفعل أو خبره أو صار مادة الخبر لديه. وكل هذا يدور في حيز مكاني وحيز زماني, سواء أكانا متخيلين أم واقعيين. وميزة السرد أنه يعطي إمكانية لأن تطول القصيدة, فجاءت في (١٣٧) بيتا. وهذه الإطالة تؤدي إلى التشتت, بحشد تفصيلات وإشارات, ينقطع معها التماسك, ولا يكون بينها إلا علاقات الرصف, ويتم تبرير ذلك نقديا بأنه يحاول "أن يخلق صورة عن العالم مكتنزة الدلالة وممتلئة,..., وهو حين يدخل عتامة الغموض والتركيب فإنما يفعل ذلك وعيا بضرورة أن تكون قصيدته علامة تدل على العالم وتفعل فيه"(٦٤). وهذا يجعل المتلقي يواجه (الغبار) وهي محملة بفائض دلالة غير متسق, ومتشظٍّ, ومربك ويحتاج إلى استكشاف آليات التماسك الداخلية التي تجمع كل هذه الصور المفككة, والرمزية, مما يزيد من فاعلية الوظيفة الشعرية, على حساب الإحالة الأولى.

٥- بنية الشكل

يقول مارشال ماكلوهام إن الوسيلة هي الرسالة نفسها. ويؤكد دايفيد جاسبر أن "ليست النصوص ما تقوله فقط, بل هي أيضا الطريقة التي تقوله بها". واهتم شعراء السبعينيات (ومنهم عبد المنعم رمضان) بالشكل والتشكيل, وذكروا في بياناتهم أن الفن "موقف لهذا العالم وتشكيل لهذا الموقف"[٦٥]. ومع مخطط ياكوبسون لوظائف اللغة تعاملنا مع الوظيفة الجمالية باعتبارها "وظيفة رفاهية يعود أثرها على العلامة اللغوية نفسها فتلفت انتباه القارئ أو المستمع, إلى كيفية صياغة الرسالة, قبل أن تلفته إلى مفهومها وماهيتها" [٦٦]. وكانت استبصارات لوكاتش, والتي ترى أن محتوى الشكل هو محتوى العمل أو مضمونه, وراء صياغات عربية عديدة, مثل هذا التصريح من حلمي سالم (في وجود عبد المنعم رمضان في ندوة الكرمل) الذي رأى أن الشكل تكوين "أساسي في ما يريد قائل أن يقوله, بمعنى أنه إذا كان الشكل هو كيفية تكوّن قول, فإن كيفيات تكوّن هذا القول هي جزء أساسي من ماهيته"[٦٧]. وانطلاقا من هذه الحماسة تجاه الشكل يقف الباحث أمام "بنية شكل الغبار"

أ ـ التصدر: **Foregrounding** (وهو مستمد من كير إيلام). و"يظهر التصدر اللغوي عندما يستخدم لفظ استخداما غير متوقع, عندئذ تلفت هذه الغرابة نظر القارئ أو المستمع إلى ملاحظة القول نفسه بدلا من أن يستمر في الاهتمام الآلي

بمحتواه"(٦٨). وهو شبيه بـ "الأمامية" عند موكاروفسكي, ومصطلح "التغريب" الشكلاني. و"الغبار" توظيف رائع للتصدير. يبدأ النص بلفظ "ماذا", و هي تشغل (٤٩) بيتا تكوّن القسم الأول من النص, وتُرَاكِمُ الأسئلةَ الناقصةَ, دون إجابة.

والسؤال نفسه ملغز, ولننظر في أول سطر "ماذا إذا منحت نفسي هدأة" ؟ عما يسأل؟ هل ماذا أخسر؟ أو ماذا أكسب؟ ماذا أفعل؟ .. إلى آخر ما يمكن توقعه من احتمالات, دون أن يكون ثمة بالنص إشارة إلى هذا المسئول عنه. وتتكرر هذه الصيغة, مقدمة ما يشبه البنية المفتوحة, وكأن النص كله ادعاءات على عدة احتمالات ولا يتم الانحياز إلى أحدها. وبنفس التكنيك يكون القسم التالي من البيت (٥٠) " قبلما ينازع الشاعرَ كائن آخر", دون أن تكون بالنص إشارة إلى ما الذي يحدث قبل أن ينازعه الكائن الآخر. وهذا من شأنه أن يشتت انتباه القارئ, ليقف على اللغة نفسها, وكما عبر موكاروفسكي فإن اللغة الشعرية لا توظف لخدمة التبليغ, ولكن لتجعل في المقدمة فعل التعبير, فعل الكلام نفسه.

ب ـ المجاز: تبدأ البلاغة (حسب ريكور) حيث تنتهي الشفرة المعجمية. وقد رأى ديفيد جاسبر في المجازات **Metaphor** مقترحات لمعان منزاحة **Displaced** بمعنى أنها لا تعني ما يظهر أنها تقوله. وذهب إلى التأكيد على أن النصوص التي تتطلب ممارسة الخيال تُنشِّطُ في داخلنا أحاسيسَ أخلاقية وتقديرات

جمالية. وبالنظر في "الغبار" نجد أنه نص مجازي باقتدار. كل سطر محمل بإشارة مجازية, وحتى الإشارات الحقيقية تأتي في سياقات مجازية, كما في الأبيات:

٢٩- هكذا نصعد في الظلمة, مخفورين, بالذي نخافه, وبينما

٣٠- تفتّش الريح في حقائب الليل, وتضع الحمّى على الأرفف,

٣١- والفازلين, والحلوى, وماء الورد, في تويجات, ترفّ مثلما

٣٢- ترفرف النهود, بينما تحرر الريح سلالها من الهواء, لا تكون

٣٣- نطفة تكونت, ولا يكون ظل الكائنات ساخنا, يكون وحده

٣٤- الحنين, نائما على سريرنا

فأول عبارة (هكذا نصعد في الظلمة) وكذا (لا تكون نطفة تكونت) و(لا يكون ظل الكائنات ساخنا), هذه عبارات يمكن أن تؤخذ (ظاهريا) على معناها الإشاري, ولكنها في سياق الصورة تحمل إيماءات مجازية تفقد معها البعد الإشاري, لتحيل على أبعاد جمالية. وعلى الإجمال فكل جملة (تقريبا) في الشاهد استعارة, ولو عزلنا كل استعارة لوجدناها فقيرة, بينما نجدها في سياقها تسند استعارات أخرى, وهي بدورها مسندة من قبل تلك الاستعارات. وأكد بول ريكور على أن الاستعارة لا تنقل لنا أية معلومات جديدة عن الواقع, وهذا هو السبب في أنها يمكن أن تعد وظيفة من الوظائف الانفعالية للخطاب, وما دامت الاستعارة لا تحظى بالمغزى إلا في قول, فهي إذن ظاهرة إسناد لا تسمية,..., وهكذا فالاستعارة لا توجد في

ذاتها, بل في التأويل ومن خلاله [٦٩]. ويؤدي هذا إلى ما أكده هنريش بليت من أن "المفارقة بين الاستعمال المحتمل (غير التصويري) والاستعمال المحقق (التصويري) للغة تخلق فراغا. وعلى المتلقي أن يملأه بعملية تكمن في "إعادة ترجمة" الصور إلى بيانات لسانية موافقة للمعيار"[٧٠].

هذا يعني (في النهاية) أن هذه حالة من حالات "مسرحة الشعر" حيث يترك الشاعر فراغات كثيرة (عن عمد) أملا في أن يقوم القارئ بإكمال النص كما في المسرح, والذي هو نص "غير مكتمل" يعطي للفريق الفني من مخرج وممثلين وسينوجرافيين إمكانية استكمال النقائص والفراغات فيه وفق أفق توقعاتهم, وبما أن الشعر حدث فردي (عكس المسرح) فإن القارئ هو الذي يقوم بملء كل فراغات النص. وهو نفس ما انتهى إليه الاعتماد على التصدير, فكأن البنية العميقة للتكنيكين واحدة.

أشار هنريش بليت تعليقا على ملء الفراغ هذا, إلى أنه يمهد الطريق أمام التعدد الدلالي نظرا لاختلاف كفاءات المتلقين, ومن ثم تتنوع الإحالة الثانية فنقف على إعادات إنتاج للمعنى الثاني متعددة, مما يؤدي إلى تعقد النصوص الأدبية, وهذا التعقد يظهر في عملية التلقي في شكل قراءات متعددة.

ومما يعمق من حدة التعقد أنه يصعب القطع في هذا المجاز, وهل هو مجاز عقلي أم مرسل؟ لأن الأول (العقلي) يقع في إسناد لفظ إلى لفظ, وهو, بذا, لا يتعدى حدود لفظين, مع وجود قرينة تمنع الإسناد الحقيقي.

وحتى في حال أخذ المجاز هنا على أنه إسناد مجازي (وهو شق ثان من المجاز اللغوي, والشق الأول: "المجاز العقلي") فإنه أيضا يدور حول الفعل ذاته: زمانه أو مكانه أو مصدره..الخ والمجاز هنا لا يتوقف عند لحظ المعنى في اللفظة المفردة, بل يتعداها إلى ما هو أبعد من ذلك. كذلك يصعب القطع بأنه "مجاز مرسل" لا يعتمد على المشابهة, إلا بكثير من التمحل والافتعال. وغير ذلك يصعب ـ بشدة ـ تصنيف هذا المجاز إلا بالوقوف على نتف من تكويناته كقطع جملة أو اجتزاء عبارة, والادعاء بأن هذه استعارة وهذا تشبيه وهذا تشخيص..الخ كما تجري العادة بذلك. وهذا ـ بحد ذاته ـ إدراك تفتيتي للصورة يبتعد عن روح الشعرية الحديثة التي هدفت إلى إذابة عناصر الصورة لتحصل على صورة مركبة.

ج ـ المونتاج: في المدونة النقدية الحديثة صار الحديث عن "تداخل الفنون" أمرا معتادا. وفي الشعر الحداثي ثمة إشكاليات لا تحل إلا باستعارة جهاز نقدي من خارج حقل الشعر. وكما في "الغبار", "يتضح لنا من أول وهلة أنه ليس ثمة ترابط أو تلاحم بين الجمل في النص, وكأن كل جملة تمثل عالما مستقلا عن العوالم التي تمثلها الجمل الأخرى, ولكن ألا نستطيع أن ننظر إلى النص كمونتاج. ولكن ألا يبدو لنا في نفس الوقت وكأنه هذر وهذيان" (٧١). هذا الاقتباس من عابد خزندار, يتحدث عن نص الحداثة عموما, وليس عن الغبار تحديدا. وقد أصبحت هذه سمته, من ثم يكون الاحتماء بتكنيك المونتاج حلا لهذه الإشكالية. وردَّ عابد خزندار استيراد

المونتاج إلى الشعر ـ رده إلى دريدا وهي فكرة "تحل عنده محل المحاكاة عند أرسطو, والكتاب الواقعيين. ومن المعروف أن البنيويين رفعوا فكرة المحاكاة,..., وقرروا أن المشار إليه أو المرجع وهم, فجاء دريدا وأعاد الوجود إلى المشار إليه, ولكن بشكل غير مباشر, بحيث لا تصبح الكتابة وصفا مباشرا للواقع ـ وهذا على أية حال مستحيل ـ وإنما مونتاج تصويري له" (٧٢). والمونتاج في أبسط تعريف له "هو عبارة عن تنسيق وتوليف اللقطات المختارة الصالحة, بما في ذلك من تصميم الانتقالات بين المشاهد"(٧٣).

وتخضع "الغبار" لعملية تنسيق وتوليف, حيث تعتمد على تتابع الصور. وبالعودة إلى مطلع النص من (١ : ١٠) على سبيل المثال. هذه مجموعة "صور ـ لقطات" متجاورة. وحشدها معا ـ هكذا ـ "يخلق فيما بينها مجموعة من العلاقات المتشابكة. علاقات تتصل بالفكرة وعلاقات تنشأ عن طول هذه اللقطات وعلاقات تتصل بالحركة المادية, وبالشكل" (٧٤). إن مراكمة السؤال بـ "ماذا" يخلق شعورا بالضيق والعبثية, وهو إيحاء لا نحصل عليه دون تتابع الصور, كما أن التلاعب بطول جملة الأسئلة حيث ماذا الأولى, تحتل سطرا واحدا, والثانية ثلاثة, والثالثة ستة, وبالتالي ثمة نمو في الحدث, وداخل كل سؤال صيغ الفعل, وفي المقطع كله (٢٢) فعلا بين ماض ومضارع, وهذا يؤثر على الشعور بالحركة وأنها تتردد بين (الماضي ـ الحاضر), ومن شأن هذا ـ بلغة أهل المونتاج ـ أنه يوجه أفكار المتفرجين (المتلقين) ويخلق تداعي المعاني في أذهانهم.

وفي المونتاج السينمائي "لقطات كبيرة؟ مقابل "لقطات صغيرة". وهذا موجود بوفرة في الغبار, وفي تكنيك بناء الصور الشعرية, حيث التركيز على شيء ما أو تجاوزه أو حشره ضمن صورة عامة. ويمكن ملاحظة ذلك بالرجوع إلى الشواهد من (١٩ : ٢٦) وملاحظة أن الأبيات من (١٩ : ٢٢) بها أربع صور, (كل الأشجار بذرة واحدة) و(كل النساء آهة واحدة) و(رحلتي خطوة واحدة) و(العالم استوى في برهة). هذه أربع صور تم استخلاصها من المقطع. تتجاور فيما أطلق عليه إيزنشتين "فكرة الصراع المونتاجي كطريقة لربط الأجزاء المأخوذة من الواقع, فجمع حادثتين مختلفتين يخلق واقعا جديدا" (٧٥). وهي صور شبه متساوية في الطول, وقائمة على التركيز والإيحاء, ثم تأتي الصورة التالية (لكي تضمه ساقان) وعند هذه الصورة تحدث الإطالة لتستمر من منتصف (٢٢ : ٢٦). وأكد كوليشوف على أن "الصورة يمكنها أن تستمد دلالة خاصة من مقابلتها بصورة أخرى. وأن ترتيب الصور هو الذي يخلق الشخصية العاطفية للمشهد, وعندما يقوم المخرج بوصل قطع السيلولويد [يمكن التفكير في الشاعر وهو يصل هذه الصور الأربع بالصورة الخامسة, وكل واحدة من مجال مختلف] فإنه يخلق مسافات سينمائية ليس لها أدنى صلة بالواقع, فهو يجمع عددا من المناظر أو اللقطات التي تم تصويرها في أماكن متفرقة ويوحد بينها لتبدو كأنها تدور في مكان واحد, وبفضل هذه القدرة على إلغاء المسافة بين الأشياء المختلفة, فإن المسافة السينمائية لا تعدو أن تكون وسيلة للربط بين عناصر حقيقية متفرقة سجلتها الكاميرا, وهو ما اسماه كوليشوف, بـ "الخلق الجغرافي"(٧٦). وهكذا يعيد الشاعر بناء

"مشهد" الكون من حاصل جمع هذه الصور خالقا "جغرافيا شعرية" جديدة.

إن إعادة توزيع الصور في الغبار هي تفسير للواقع, أو بعبارة أخرى انعكاس للطريقة التي يفهم بها الشاعر الواقع. وهذا ما أكد عليه المخرجون السوفيت, حيث رأوا انه "لكي تحافظ القصة السينمائية على تأثيرها باستمرار, فمن الضروري أن تضيف كل لقطة شيئا جديدا محدودا, وبوضع سلسلة من اللقطات إلى جوار بعضها فإن تسلسلها يظهر لنا معنى جديدا. فالمعاني تنتج من تجاور اللقطات وتجميعها من أجل تحقيق تركيز درامي يؤدي إلى زمن جديد, هو الزمن الفيلمي, وهو زمن ينتج عن سرعة التلقي ويرتبط بحجم وديمومة العناصر المختلفة التي اختيرت لتمثيل الحركة فيلميا, وليس الزمن الحقيقي"[٧٧].

وفي المونتاج "من الممكن لصق أجزاء من فيلم ما فينتج عن ذلك مشاهد لا تختلف فحسب من ناحيتي الزمان والمكان, وإنما من ناحية المضمون أيضا" وفي الغبار من (٨٠ : ١٣٧)

٨٠- هل من شاهد

٨١- جسدي حدودي

٨٢- لم يشأ أحد من الأطفال

٨٣- أن يتقبل الأرض الخراب

٨٤- ولم تكد أغنية أخرى

٨٥- تدارُ على الجرامافون

٨٦- إلا واختفت شفةٌ

٨٧- وحلّت غيرها شفتان

٨٨- تفتران

٨٩- عن وقت

٩٠- هو الوقت الذي أبغيه

٩١- من منا سيبتكر الطيورَ, ويخلط الحناءَ بالأفلاك والنعناع,

٩٢- هل ستقام تحت جفوننا, نافورة للذكريات الغفل, أم أن الغواة

٩٣- هم الذين هناك, أرجلهم سيوف الله, واستيقاظهم يبدو كما لو

٩٤- أنها سقطت طيور المن من أحلامهم, وتآكلت في الريح

٩٥- ما زالت لدى الأشياء آونة, لتحيا مرة أخرى,

٩٦- وتفرد ظلها للنور, كي يمتص عنها الموت, يغسلها, فقط فيما

٩٧- ينام الليل, سوف تصالح الأشياء أنفسها, وتستلقي

٩٨- على مهل, ولكن ربما يحتاج هذا النور أن يقوى وأن يختاره الشاعرُ

٩٩- حتى تستدير الريح نحو الأرض أو تمضي

١٠٠- وفي أطرافها كتب معلقة

١٠١- وإزميل

١٠٢- لعلي ذات يوم اشتري الأحلام, أرصفها, وأبني فوقها برجا

١٠٣- عليه خرائط الأجساد, مازالت يدي تحتزّ من عنقي, صراخا

١٠٤- يشبه الماضي, ويشبه ذلك الوقت الذي أبغيه

١٠٥- هل حقا

١٠٦- تكون الأرض مزرعة لغير الأرض. قال الشيخ

١٠٧- أحذية. يقول سواه

١٠٨- صوت طفولة أخرى

١٠٩- ومن أقوالهم

١١٠- رمانة, تفاحة, بصل وثوم

١١١- غرفة الديدان

١١٢- أكليل الهلاك

١١٣- صفيحة الموتى

١١٤- قرين دائم للباه

١١٥- إبريق من الفخار

١١٦- عش البلبل الخشبي

١١٧- من أقوالهم:

١١٨- علم الديالكتيك

١١٩ - جسم عائم في الماء

١٢٠- مــا يبغضــه الله ويعشـــقه الشيطان

١٢١- مومسة

١٢٢- سرير الكون

١٢٣- أسفنج

١٢٤- تراب آكل للروح

١٢٥- هل حقا

١٢٦- يكـون الشـعر مزرعـة: يقـول الشيخ

١٢٧- أحذية: يقول سواه

١٢٨- من أقوالهم: علم الديالكتيك

١٢٩- هل من شاهد

١٣٠- جسدي حدودي

١٣١- لم يشأ أحد من الأطفال

١٣٢- أن يتقبل الأرض الخراب

١٣٣- ولم تكـد أغنيـة أخـرى تـدار على الجرامافون

١٣٤- إلا واختفت شفة

١٣٥- وحلت غيرها شفتان تفتران

١٣٦- عن وقت

١٣٧- هو الوقت الذي أبغيه

ثمة إعادات لمقاطع كاملة, مع إجراء بعض التحريف البسيط عليها, أو بتكرار أجزاء من المقطع كما هي, كما في (٩٠: ٨٠), إذ تتكرر في (١٢٩ : ١٣٧) مع تعديل واحد, إذ جمع السطرين (٨٥و٨٦) معا في (١٣٣). وهذا إجراء بلاغي يمكن رده بسهولة إلى المونتاج, حيث يطلقون عليه "المونتاج الإيقاعي" **Rhythmic Montage** وفيه يتم الحصول على التوتر الشكلي بزيادة السرعة عن طريق تقصير اللقطات وتكرارها ثم زيادة تقصيرها"[(٧٨)]. ويمكن ملاحظة ذلك في الأبيات (١٠٦ : ١٢٤) وكيف تتكرر بطريقة اختزالية في الأبيات (١٢٦ : ١٢٨), والصورة الأولى عن الأرض, والثانية عن الشعر, حيث تقدم الغبار صورة للأرض تتكون من عشرين بيتا, يمكن توزيعها هكذا:

المدخل	مأكولات	شرور	شبق	الثقافة	جغرافيا
مفرداته	رمان– تفاح– بصل– ثوم– مزرعة– الأرض	غرفة الديدان– إكليل الهلاك– صفيحة الموتى–تراب آكل للروح	قرين دائم للباه– مومس– سرير الكون	أحذية– صوت طفولة– إكليل من الفخار– علم الديالكتيك– ما يبغضه الله ويعشقه الشيطان	جسم عائم في الماء – إسفنج

ويتقاطع الشعر مع الأرض في ثلاث صفات فقط, اثنتان من الفانيات (مزرعة . أحذية) بل التوافه, والثالثة من أمور التثاقف.(فهل يعني هذا أن الشعر موزع على محورين:(أ) الوضاعة (ب) الرياء الثقافي؟)

ويمكن تفسير هذا بأنه إعادة توزيع وفق آليات المونتاج, حيث يتم القطع وفقا للموضوع (بحسب المصطلح التقني للمونتاج), و"يقوم على تأكيد الترابط بين مدركات ذهنية معينة بغض النظر عن التواصل بين الزمان والمكان الحقيقيين, وهو ما يسمى (أيضا) بمونتاج العلاقات,..., ويتم الربط بينها على أساس الفكرة الموضوعية وليس السرد الروائي المتصل"(٧٩). وفي السرد السينمائي يسمونه "التعاقب البنائي", وهي "عناصر خاصة تؤلف بينها داخل إطار السرد وحدة بنائية محددة تشكل ما يشبه الفقرة, أو المقطع السردي متوالية أو تعاقب السرد"(٨٠). كذلك يمكن رد هذا الإجراء إلى التراث كما في الموشحات – مثلا– حيث يتكرر المطلع في الختام لينهي سياق التداعي.

وفي الغبار ليس ثمة ما هو أفضل من هذه النهاية التي تتكرر فيها الأبيات(١٢٩ : ١٣٧) وهي نفس الأبيات الواردة من(٨٠ : ٩٠) بسبب من طبيعة النص نفسها. حيث إن النص كله انثيال من التداعيات, فكيف تكون النهاية, إن لم تكن هكذا؟.إن الموضوع غائب (أو شبه غائب), ومن ثم يصعب (إن لم يستحل) تقدير المبدأ والوسط والمنتهى وفق قانون العلاقات. وحتى داخل هذه اللوحات (المقتربة من السريالية) فإن قراءتها لا تتم إلا من خلال زحزحة يمارسها المتلقي من أجل ربط مشهد بآخر, لم يكن يجاوره, ولم يكن بينهما علاقة.

د- الصور المتجاورة: تشكل هذه السمة أهم الملامح الشكلية في الغبار (وفي شعر الحداثة عموما), وكما في الشاهد:

٣٥- ماذا إذا استطاع النوم أن يدس فيه كائناته السوداء, هل

٣٦- أفر خلفه كأنني الغبار, أترك الوقت على ردفين عاريين أم أخاف

٣٧- رقة التانجو, فأنطوي بما ملكته من لُعَب, أكفّ عن محاولات

٣٨- السعي, أكتفي بأن تكون غابة الأيام في اكتهالها, وأن يكون

٣٩- ورق الليل على نصوعه, ممتلئا, ببورتريهات, وكسرٍ من

٤٠- الغيوم, في حديقة الأجنة التي أسوارها تهدمت.

هذه ستة أبيات تتكدس فيها الصور, ومهشمة, وحدوث الصورة يؤدي حسب جينيت إلى فجوة, "إن روح البلاغة كلها كامنة في الوعي بفجوة ممكنة بين اللغة الواقعية (لغة الشاعر) ولغة محتملة (التي يحتمل أن يستعملها التعبير البسيط والعام), وتلك الفجوة التي يكفي أن تقوم في الذهن لكي يتم تحديد فضاء للصورة"[٨١]. تأتي صورة تلو صورة, وعلى سبيل المثال (ماذا إذا استطاع النوم أن يدس فيه كائناته السوداء) (هل أفر خلفه كأنني الغبار) (أترك الوقت على ردفين عاريين) (أم أخاف رقة التانجو). هذه أربع صور ظاهريا تبدو علاقة سبب ومسبب هي الرابط بينها, ولكن هذا من الخداع. في الصورة الأولى (فيه), والهاء لا تعود على شيء. وأقرب اسم يصلح أن يكون عائد الضمير هو "الحنين" في البيت(٣٤) والمعنى لا يستقيم, وربما كان(الحلم), وهو غير مذكور في

النص, وربما كان شيئا آخر. ومن ثم فإن غياب مرجع الضمير يؤدي إلى فجوة كبرى, ومن ثم الصورة الثانية تبدو مرتبة كأنها نتيجة, لكن التشبيه (كأنني الغبار) يجعلها عبثية, ومستقلة, ولا تبدو(مع التشبيه : كأنني) صالحة لأن تكون نتيجة للصورة السابقة. وأغرب منها الصورة الثالثة, تبدو ناجزة لا تربطها علاقة بما قبلها, والرابعة(أم) توحي باستمرار سياق الكلام المعطوف على ما سبق, ولولا(أم) لبدت مقحمة تماما, وليس لها دور في السياق. وهذا الإجراء يزعج بعض النقاد, ويجعل محمود أمين العالم ـ على سبيل المثال ـ يقول "إن بعض شعراء الحداثة يغلبون التشكيل على الدلالة, بل يضحون عن عمد بالدلالة في سبيل التشكيل, أو يعتبرون أن مطلق التشكيل هو في ذاته دلالة", وهذا رأي صائب إن توقفنا عند ملاحقة الشكل, ولم نلحظ أن "الصورة البلاغية هي الوحدة اللسانية التي تشكل انزياحا"[٨٢]. وأن هذا الفراغ ـ الفجوة بين الصور هو مظهر الشعرية.

يشكو بعض النقاد من غلبة تكديس الصور,مثل كمال ابو ديب الذي رأى الاهتمام بالصورة هكذا "الفاعلية الأعمق في تكوين الغياب [الدلالي]..إذ تصبح الصورة من جهة أكثر جذرية في تكوين النص الشعري, وأوسع انتشارا في خلاياه, وتعدو من جهة أخرى مختلفة نوعيا عن الصورة في شعر المراحل السابقة".

لكن: كيف نفسر الصور في هذا الشاهد؟. بداية لا تؤخذ بمعناها اللغوي. ولكن هي "مجاز". يمكن ربط هذا المجاز (في الشاهد كله) بالشاهد السابق من (٢٩ : ٣٤), والذي يحكي (ظنا, وكل احتمالات

الفهم في الغبار ظنية) عن تجربة حسية محبطة لا تؤدي إلى تكوين النطف. وكأن هذا الشاهد من(٣٥ : ٤٠) تعليق على جو الحزن والكآبة التي تعتري النفوس المحبطة التي خاب أملها في تكوين النطف (ربما). هذا غير ظاهر في النص, فكيف نتعرف أن العبارة توحي بهذا؟. ذهب أمبرتو إيكو إلى أنه "من الصعب أكثر أن نفسر بعبارات موسوعية كيف يتعرف (ع) على أن عبارة ما استعملت في معنى مجازي (استعارة, كناية, مجاز مرسل)[٨٣]. والأمر متروك (في النهاية) لفطنة القارئ", برغم المحاولات المستميتة لحل هذه الإشكالية, وذهب لويس باني إلى أنه "يفتَرَض ترابط الصور داخل الخطاب المشكل للدلالة والمؤول لها "جهة منضدة" غير مرتقبة, هذه الجهة هي التي يغدو معها تسلسل الصور "ناطقا" في اتجاه قارئ تُفرزه عملية صياغة الخطاب. هذا القارئ يشغل في السيميائيات, مكانة المتلفَّظ إليه, ويحيل إلى القطب الآخر في محور التلفظ, قطب المتلفِّظ, الذي يشكّل نقطة مجهولة تتعلق بها سلسلة الصور".

وفي محاولة أمبرتو إيكو الاعتماد على "الموسوعة" [سيلي شرحها] وهي سلاسل دلالية يكونها مستخدم اللغة على هيئة سيناريوهات (أو أطر أو خطاطات) بمقتضاها يتم تداول الفعل اللغوي,وفهم إحالته. فعندما يقول (أترك الوقت على ردفين عاريين) فإن قواعد اللغة العربية الإحالية تسمح لنا بمعرفة أن العبارة هنا مستعملة في معنى مجازي. وليس من الضروري أن نتحقق هل للوقت ردفان عاريان أو لا, أو هل بالإمكان تركه فوق ردفين عاريين كشيء مجسم أو لا,ويكفي أن تكون لدينا قاعدة تحدد أن "الردف" جزء من تكوين كائن عضوي, أو أن الوقت مفهوم معنوي

ليس له وجود مجسم, لنعرف أن هذا التعبير لا يمكن أن يكون حقيقيا. وإذا نفينا أن المتكلم يكذب, برزت لنا فرضية الاستعمال المجازي, وعند هذا الحد لا توفر الموسوعة تعليمات للتعرف على الآليات الاستعارية فحسب, ولكن بإمكانها أيضا أن توفر رسوما تناصية من الاستعمالات المماثلة وسيناريوهات بلاغية ـ أسلوبية بأتم معنى الكلمة, "على هذا الأساس يمكن للمتلقي أن يبني سلاسل من الاستدلالات قادرة على "تكثير" المدلول المقامي إلى حد يتعدى جميع التوقعات الموسوعية. إلا أنه لكي تصبح هذه الاستثمارات المدلولية ممكنة يجب أن توجد في اللغة بنية تجعل هذه الدلالات المقامية ممكنة"[٨٤]. وإشكالية الشعر الحداثي (كما في الغبار) أنه يتخطى هذه البنية الموجودة في اللغة. حيث اشترط القدامى "وجه الشبه" و"الملابسة" و"القرينة"..الخ, وهي بنيات تأويلية على أساسها تسمح الموسوعة لنا بأن نفهم أن هذا مجاز, وننتقل من معنى معجمي ـ إشاري, إلى معنى مجازي ـ إيحائي. وفي هذه القصيدة (كما في شعر الحداثة) يتم التوسع في هذه (الملابسات والقرائن ووجوه الشبه), بل أحيانا يتم تعمد إخفائها, كما في (أكتفي بأن تكون غابة الأيام في اكتهالها), فهنا إخفاء تام لأي ملابسة تجمع بين أطراف الكلام لنشر مسحة من الغموض على الصورة بتعذّر الإمساك بدلالتها. على اعتبار أن الشعرية تميل إلى غياب المرجع بقصد تغليب الوظيفة الشعرية من خلال تظليل الوظيفة الإشارية, بما يسمح للوظيفة الإيحائية بالظهور (حسب ياكوبسون). لكن: كيف يتم هذا التوسع (في الملابسات جميعها)؟, هل يمكن قياس مستوياته؟ وهل هو على إطلاقه جائز؟ أليست له ضوابط؟ (أيا كانت هذه

الضوابط). وفي المقابل إذا نزعنا عن هذه الصور اسم المجاز, هل ترتد حقيقة؟.لا. ستظل "مجازا", وعلى هذا يمكن أن نعدها نوعا جديدا من مجازات اللغة العربية, أو هي تطوير لفكرة المجاز اللغوي القديم (وهذا ما يميل إليه الباحث), لكنه لا يجري على طريقة المجاز القديم حرفيا. إذ ثمة فتوحات جديدة وتوسعات في الأداء اللغوي لم تكن معروفة.

هـ : **التكرار** تولي اللسانيات النصية اهتماما فائقا بالتكرار لدوره في انتظام النص. ويبدو أن أهم عنصر لبناء المتوالية النصية وعصمها من التفكك والتفسخ هو التكرار. وهو ملمح شكلي من ملامح البناء في النص, لكن له أبعادا باطنية لضبط النص تفوق شكليته.

وفي الغبار يشكل التكرار ملمحا أسلوبيا ـ بنائيا, ويأتي على صور عدة:

(١) **التكرار المباشر للعناصر والأنماط** كما في تكرار "ماذا" و"نمط السؤال". ويذهب الباحث إلى أن هذا أهم ملمح يشتغل عليه التماسك في النص. فأحيانا لا يكون بين المقطعين ألا تكرار لفظ كما في المقطع:

٤٢- ولم يعد للشاعر الخليق باصطياد نفسه, أن يرث الحزن,

٤٣- وأن يبيت في الحانات, يسكب العالم من كوب إلى فراغه

٤٤- الموحش, هل هو الوحيد من تخرّ روحه, على سجادة المنفى, أم

٤٥- الوحيد من يرى في ذكرياته أودية الله, فيسحب الوادي الذي

٤٦- بقربه

٤٧- يطويه

٤٨- يسحب الذي يليه

٤٩- والذي يليه

فهذا مقطع مستقل, يليه :

٥٠- قبلما ينازع الشاعر كائن آخر, لا يدري لماذا هذه الأودية

٥١- التي تزدان تحت الشمس, كيف يجرؤ الجاموس والغزلان

٥٢- والماعز, أن تدوسها, وكيف لا تكون ساق امرأة, إناء خمر,

٥٣- عندما نشاء أن تكون ساق امرأة حيية, ورطبة, وفوق سطحها

٥٤- يرتعش الطالع

مقطع مستقل ثان. والصلة بين المقطعين لفظ (أودية) في البيتين (٤٥و٥٠) فهذه هي الصلة الوحيدة التي تحمل على الظن بأن المقطع الثاني يرتبط بالمقطع الأول بسبب ما. ونفس الربط يتحقق من (الشاعر) في البيتين (٤٢و٥٠), فعلى أسوأ تقدير هذان المقطعان يدوران حول الشاعر, أو هما تجليان مرتبطان به, حتى لو انفصلت أحوالهما, فثمة شيء (الشاعر . أودية) يجمع بينهما, ويتضح هذا بقرن المقطع الأول بما سبقه,

وربط المقطع الثاني بما يليه, وهذا يصعب بشدة, إذ تنعدم الروابط الدلالية الظاهرة في هذه المفاصل (وغيرها).

كذا, ثمة تكرارات (سبقت الإشارة إليها) في تكرار الأبيات (٨٠ : ٩٠) و (١٢٩ : ١٣٧). وقد سمى بوجراند ودريسلر هذا النمط من التكرار باسم التكرر, ويقصد به الإعادة المباشرة للعناصر, وذلك لأن الواقعة الأصلية تقع مرة أخرى دون أية إضافات. ويقع التكرر في مستويات مختلفة, ويرى فان دايك أن مكونات المفاهيم تتكرر من أجل دعم التقارن (Coherence) في النصوص غير أننا سنقصر اهتمامنا على التكرار المعجمي, أي إعادة الكلمات أو التعبيرات نفسها,وذلك باعتباره أكثر أنواع التكرر بروزا ووضوحا[٨٥].

٢-**التكافؤ**. وهو مستمد من فولفجانج هينه منّه وزميله, (حيث درسا إسهام النظائر: السمات المعجمية بوصفها دلالة على الترابط النصي). ويعتبرها جريماس من عوامل التماسك الداخلي, وهو ينقسم إلى ضربين:

الأول, التكافؤ النسقي, حيث يتكرر معنى بعدة احتمالات. مثل التكرار أو المرادف, أو شيء يشبهه أو عكسه أو شيء له علاقة به. وهذا موجود على مدار الغبار, ويمكن متابعته في الأبيات الشواهد الماضية, ومثلا في الشاهد السابق (٥٤: ٥٠) يتكرر (ساق ـ مرأة) بنصه (الشاعر ـ كائن آخر), تحمل على المترادفات و (الغزلان ـ الماعز) تحمل على

المتشابهات و(الشمس ـ رطبة) تحمل على المتضادات. وهذا منتشر على طول الغبار.

والثاني: التكافؤ الوظيفي. حيث تكون هناك حالة (اسم ـ كلمة ـ شيء) وتتكرر على مدار النص أمور ترتبط به, ضمير (هو), صفة, اسمه, أصدقاؤه .. الخ. وهذا موجود بوفرة في الغبار. و"تساعد سلاسل النظائر السامع في قضية الفهم على إيصال سياقات المعنى, بأن توحّد دلالة الوحدات المرجعية ذات إمكانات الاشتراك اللفظي"(٨٦). وحسب جريماس يكفي تكرار لكسيم على القيام بدور الربط بين الصور المتباعدة. وفي الغبار يمكن الاعتماد على اللكسيم إذا تعذر إيجاد النظائر.

في الألسنية, في تحليل الدلالة ثمة اتجاه إلى التحليل المؤلفاتي(٨٧). وهو نمط من دراسة الدلالة من خلال المونيم **Moneme** واللكسيم **Lexeme**, وفيها تتم دراسة اللكسيم اللغوي (يصعب ترجمته عربيا) انطلاقا من السمات المعنوية المميزة **Traits Distinctive** التي يشترك فيها مع غيره من اللكسيمات. وفي الغبار, في مطلع النص (ماذا إذا منحت نفسي..) تاء الفاعل في (منحت) وياء المتكلم (نفسي) تدلان على (متكلم ـ رجل ـ ذكر) والغالب أنه الشاعر, وتحليله المؤلفاتي من جهة اللكسيمات: (ذكر + بالغ + بشري). واستصحاب هذا التحليل ينجح في رصد مسألتين تتعلقان بالمعنى:

(أ) المقبولية **Acceptability** (أو عدم مقبولية التراكيب). ويحدث هذا عندما يكون هناك توافق بين معاني المفردات التي تتكون منها العبارة.

(ب) المعنى البنائي لمجموعة المفردات. انطلاقا من أن معنى الجملة يتكون من حاصل معاني مفرداتها, وأن معنى المفردة يتكون من حاصل مؤلفاتها الدلالية.

وبالعودة إلى (تاء الفاعل) و(ياء المتكلم) وبدلها (أنا) المكونة من (ذكر+ بالغ + بشري) والنظر في باقي النص, نلاحظ أن معظم جمل النص غير نحوية وتفتقر إلى المقبولية, من جهة المعنى الإشاري. لكن يمكن أخذ أحد عناصر مؤلفات لكسيم أو أكثر واعتباره النواة التي تقوم على جمع المعنى الغائب, قصد تعويض المقبولية المفقودة. وهنا فإن لكسيما مثل (ذكر) أو (بشري) يمكن استصحابه على مدار النص, ومن خلاله يمكن إدراج الجمل على أنها تراكمية لهذا اللكسيم. كذا يمكن أخذ لفظ (حلم) ومن مؤلفاته (الخيال) وبإدراج (ذكر) مع (خيال), والنظر إلى باقي النص, يمكن احتقاب كل الجمل تحت هذين المؤلفين, ويمكن تقسيم مفاصل النص على محورين: جمل تتعلق بالمؤلف ـ اللكسيم الأول (ذكر), وجمل تتعلق باللكسيم الثاني (خيال), ويتخلل اللكسيمين بعض الجمل, والتي يمكن حملها على أنها اعتراضية, أو تفسيرية, أو لعلها تعويقية عن قصد, يهدف المبدع إلى إعاقة التواصل بين اللكسيمين (ذكر) (خيال) قصد إبهام الدلالة العامة للنص, كما في الجملة:

٥٩- صوت يشابه الأسفلت, يستحم في فضائها, نعبرها, وخلف

٦٠- كل خطوة, مدينة تهوى, إلى حدود شيء غامض,

٦١- كأنما الأنسجة امّحتْ

وهذا الرابط يعصم المعنى من الانزلاق التام والنهائي. فعلى أقل تقدير لدى المتلقي لكسيم أو أكثر يعلق عليه مفردات الجملة, بل الفقرة والنص, وهو نوع من التحليل القائم على الحقول الدلالية, يمارسه القارئ اضطرارا للإمساك بالنص ـ كليا ـ . وهذا التحليل مدعوم بموقف فلاسفة اللغة السياقيين الذين رأوا أن معنى الكلمة هو استعمالها (كما مر). ومن خلال توزيع اللكسيمات هكذا تأخذ كل لفظة معناها السياقي من خلال المنظومة ـ السلسلة التي تتواجد فيها, وليس من خلال ما تحدده المرجعية اللغوية السابقة على استخدام اللفظة في هذا السياق. وهذا معناه أن اللفظة تدخل النص دون معنى قبلي, وتجد معناها هناك في النص.

٦ ـ الزمان والمكان في الغبار

(أ) الزمن: تشير الدراسات المنجزة عن الزمن في الفنون إلى اختلاف زمن العمل والزمن الخارجي. و تم وضع زمن العمل الفني مقابل الزمن الخارجي[٨٨], ويمكن الوقوف على "الزمن الفيلمي"(بدوفكين) مقابل الزمن الخارجي. وذهب همبرجر في دراسة زمن الملاحم إلى أن زمن الأثر الروائي الملحمي (ومكانه) لا علاقة له بزمان الكاتب (ومكانه). وتوصلت اعتدال عثمان إلى نفس الفكرة, حيث "لا يخضع الزمن في العمل الأدبي لقانون الزمن الفعلي, ويرجع ذلك إلى أن الزمن الفني زمن لغوي في الأساس, يتحقق عن طريق الصياغة لأزمنة الأفعال. وتشكل المحصلة النهائية: "الزمن الفني". ورد باشلار هذا إلى تحول طبيعة التماهي مع الزمن, "فقد حل النظام الباطني للوعي محل النظام الخارجي للمصالح والاهتمامات"[٨٩]. وعليه, يمكن أن نشير إلى "الزمن الشعري" مقابل "الزمن الخارجي".

يبادر الباحث إلى التأكيد على أن الدراسات الفلسفية للزمن (مثل جدلية الزمن لباشلار, واستبصارات الفينومينولوجيا عن الزمن) تشتت كل المفاهيم الكلاسيكية عن الزمن, وتتوصل إلى أن "الزمن" "أزمان" (بالجمع), حسب وجهة النظر إليه. وأنه يستحيل أن نطابق بين حكاية

محكية وتسلسل زمني ينشأ في عقولنا نحن, فنحن نتوقع سياقا سرديا للحدث . من وجهة نظرنا . ونصر على أن نجده في الكلام المقروء (أيا كان) وفي هذه الحال نحتكم إلى معيار منزوع من صيرورة الحياة, وفي هذا الوضع نحكم بالموت المعنوي على العمل في حال تحقيقه لهذه الصورة التي لدينا. إن مطابقة العمل لهذا التصور الأولي (عندنا) هو إفناء لأهم خصائصه. فزمان النص يكون (حسب باشلار) "زمانا معاشا في حال النشوء". إن النص يؤسس لزمانه هو, وبطريقته هو, وأي خلاف (أو اختلاف) بين زمنية موجودة داخل النص, نابعة من نصانيته, وزمنيتنا نحن . لا ينبغي أن نفسره ضد مصالح تطور العمل. ومهما كان الإطار الزمني الذي يدور فيه النص "مخالفا" لما جرت عليه العادة, فله مشروعية وحق تواجد على هذه الصورة.

وفي الغبار, يمكن رصد مورفيمات الصيغة, والتي تؤدي "تبعا لفانريش وظيفة الإشارات إلى توجيه استقبال كليات النص لدى السامع, حيث يبلغ المتلقي بواسطتها الطريقة التي يجب عليه اتباعها في ملاحظة روابط معينة داخل النصوص"(٩٠), ويمكن رصدها على النحو التالي: وردت صيغة المضارعة (١٥٨) مرة والماضي(٣١) مرة, وثمة حالات قليلة (معدودة) تشير الصيغة المضارعة باتجاه الماضي كما في الأبيات:

٧٢- كانت ثورة الموتى, مهيأةً, ولكنّ اختلاطَ فحيحها, بسيولة

٧٣- الأحماض, والغازات, لم يدع الهواء الرخو ينزل من عباءته,

٧٤- سوى صوت, يشي بأواخر الكلمات

٧٥- في أذنين

٧٦- عالمتين

ومقطع طويل نسبيا تغيب عنه الصيغة الزمنية تقريبا كما في الأبيات (١٠٥ : ١٣٧) التي لم يرد فيها إلا أفعال تسعة. وتختفي صيغة الأمر.

وتساهم هذه الصيغ في توجيه الاتصال بصورة فعالة. فهي (حسب فانريش) تسهّل فهم النص كاملا "لأنها تعكس وحدة البناء الزمني في النصوص. فمورفيمات الصيغة لا تأتي معزولة, بل ترد ضمن بناء لغوي أكبر, حتى يبقى الترتيب الزمني للأشياء المرتبطة بعضها ببعض ثابتا"[٩١]. ويتم تفسير تغلّب صيغة على أخرى في ضوء علم النص داخل النص, وليس على أنها إشارة خارجية.

وفي الغبار وفي ضوء المعايير الألسنية, فإن صيغة الماضي تفيد الاسترخاء, وكأن الكلام "سرد" واسترسال. وتفيد صيغة المضارع التطلع والاندماج, ومن ثم فالمقاطع التي تميل إلى تغليب الماضي تخلص إلى السردية, وهذا غير موجود في الغبار, لأن أفعال الماضي لا تكون خالصة للماضي, ويغلب عليها الأفعال الناسخة (كان ـ كانت) مما يعطي النص صفة الحيوية والتطور البنائي. إلا في الجزء الذي تغيب عنه الصيغة (١٠٥ : ١٣٧), وهذا يفيد تجريد الحدث من كل هذه العناصر الزمنية, وبالتالي يكون هذا علامة من علامات انخفاض مستوى التماسك.

وقد يدفع هذا الكلام إلى الاعتقاد بأن "الزمن الشعري" متصل. وهذا وهم. فالزمن في الغبار لا يجمع بينه إلا الصيغة, ومثلا في الأبيات:

٥٥- ربما تخوننا الملامح التي تلبسها الأعضاء, عندما نعرفها

٥٦- للمرة الأولى, وربما تصير مُرّة إذا تأخر ت عن الرحيل
٥٧- هذه هي القنطرة التي نعبرها, أقدامنا تغوص في أخشابها,
٥٨- نعبرها,
٦٢- ولم يعد بقدرة الأشياء أن تكون حرة
٦٣- متى ترفرف الأيدي, على مباهج الحضرة, أو متى مباهج
٦٤- الحضرة تستكين تحت رعشة الأيدي, فتعلوا, وتجمحا؟

أكد باشلار أن دراسة محض زمانية للفنومونولوجيا تؤدي للنظر في عدة زمر من اللحظات, في عدة أزمنة متراكبة, تقوم فيما بينها روابط شتى, وهذا ما يمكن لحظه في الأبيات, حيث تتوزع هكذا (٥٥و٥٦) و(٥٧و٥٨) (٥٩ : ٦١) و (٦٣و٦٤). هذه أربع زمر زمانية مجتمعة, كل زمرة تشكل عالما خاصا بها, هي أربع "حركات" تظهر للحس.

وكما رأى كانط أن "الذات ترى في أي موضوع ظاهرة لا تعرف منها غير ما يظهر للحس (الخبرة المباشرة) ". وفي عرف الفينومينولوجيا, وباستلهام من هيجل فإنه " ينتج الشيء في ذاته من الظاهرة التي تعمل كوسيط من أجل تجلي الباطن. فالشيء الظاهر يمثل حقيقة المحسوس وما هو مدرك من الواقع الحقيقي. وهذا الذي يقود الذات إلى الشيء في ذاته ومن ثمة إلى الروح"[٩٢]. "والشيء في ذاته" هو ما تطمح كل التجارب إلى تقديمه, ومن اجل ذلك يتم تخطي "الظواهر" (السطحية), وتعيد الذات تمثيل أزمنة نفسانية ماثلة بكل وضوح في اقتناعات مقبولة, تتكون على هذا النحو الوارد في الأبيات, حيث تجتمع "نتف" العالم كما تتراءى في تجليات الروح, فيحدث "إعادة تشكيل" زماني "تتلاقى" فيه أشياء متباعدة

جدا, وإلا ما الذي يجمع (زمانيا) بين (الملامح والقنطرة والصوت والأيدي) في الأبيات السابقة؟. يذهب باشلار (في تفسير ذلك) إلى أنه "لصالح قانون عقلاني يتأكد في التجربة دون انقطاع, فإن الأزمنة تتكون أولا. وهي تختنق ثم تمتلئ, وأن ما يشغلها ليس هو ما يكونها حقا.

زد على ذلك أن الزمان المتواصل في الظاهر, زمان النفسية الدنيا, النفسية الرتيبة واللامتشكلة, إنما يعزز الشكل الأشد نقصانا في الأفعال والأفكار الذكية. لكن من الواضح أن النظام المراد يظل هو الواقع الزمني السابق. وعندما نهمل هذا التمييز الأولي, نفتقر إلى المبدأ التراتبي الضروري لتحليل المعارف الزمنية تحليلا دقيقا"[٩٣].

تؤسس الغبار زمنها الشعري, وهو زمن ذاتي, يعتمد على زمن (اللقطات ـ الصور) المختلفة وليس زمن الحدث الواقعي. مما يسمح لهذه العناصر (كما في هذا الشاهد) أن تتواجد كلها الآن (صيغة المضارع). وهذا أمر تتعدد مداخل تفسيره, إذ يمكن النظر إليه على أنه من تجليات الحداثة التي تعتمد على تداخل الأزمنة والأمكنة مجسدة "لا معقولية الوجود, فلا شيء يوحي بالترابط والتنسيق والتنظيم في الواقع, بل الفوضى والغموض والعبث هي السائدة"[٩٤]. والأمثلة جمة على ذلك من كتّاب العبث (والحداثة عموما). ويسمي سعيد يقطين هذا الإجراء "المواقع الزمنية", والتي رأى فيها تودوروف وسيلة تهدف إلى" لفت الانتباه"[٩٥]. واعتبر باشلار هذا مؤشرا إلى التفريق بين (زمن الأنا) وهو الزمن المحايث, و(زمن العالم) وهو الزمن المتحدي. وأن الواقع النفساني هو الذي يفرض نفسه على الشاعر, واعتبر ذلك أداة مهمة لتثبيت الذكريات, من خلال

قوة الاختزان الاستذكاري, ومن خلال التداعي (الفردي جدا) تتماسك أشياء (بأزمنتها) ذهنيا, ويتم استرجاعها (كما هي), و"يبدو أن الارتقاب يُحدث فينا الفراغَ وأنه يعد العدة لاستئناف الوجود, فيساعد على اكتناه القدر, وباختصار, يضع الارتقاب الأطر الزمنية لاستقبال الذكريات. فعندما يقع الحدث المرتقب بكل وضوح ـ مفارقة جديدة ـ إنما يتراءى لنا في شكل جديد تماما. ولا يحدث شيء مثلما كان متوقعا, عندها يأتي الحدث ليشبع ارتقابنا ويخيبه. ليبرر تواصل الإطار العقلاني الفارغ وليفرض تفاصيل الذكريات الاختبارية" (٩٦).

ب ـ المكان: دافع عز الدين إسماعيل في (الشعر المعاصر) عن إعادة تشكيل عناصر المكان, واعتبر الصورة ليست محاكاة, بل نقلا للواقع النفسي, ورؤية الشاعر (نفسيا للمكان). يعني هذا أن "المكان" في الغبار ليس صورة لمكان خارجي ـ واقعي. إنه مكان "متخيل", ومن هنا يرى الباحث أن مصطلح "فضاء" للحديث عن "عالم النص" و"فضاء النص" أكثر مصداقية من الحديث عن "مكان" أو حيز أو إطار, لأن لفظ "فضاء" يشير إلى "المكان ـ المتخيل الشعري" الذي يؤسسه الشعر. إنه يشبه "الفضاء الصوفي .. [والذي] هو فضاء وجودي ليس بالمعنى الراهن, وإنما بالوجود الخيالي. وهذا ما تعنيه المقولة اللغوية: الفكر والوجود هما نفس الشيء. فالفكر ينطلق من الذهن متسربلا بالخيالي. ويملأ الفضاء بكائنات ..

يصبح لها وجود محض يتراءى للخيال بعين المتصوف من خلال التعبير الرمزي" (٩٧).

ولتأكيد ذلك, بالرجوع إلى الغبار في كل الشواهد المذكورة (١ : ٦٤), لا يمكن مطلقا الحدس بالمكان, إذ تقدم كل صورة "فضاء" خاصا بها, ومن تراكم هذه "الفضاءات", نصل إلى فضاء كلي, رأى الشاعر أنه "يطرح كيفية البحث عن روح المكان, حتى اللغة تتوجه إلى هذه الكيفية" ورأى في هذا التوجه أهم الفروق بين شعراء السبعينيات ومن قبلهم, حيث "كانت القصيدة التي سبقتنا تعاني من جلاء المعمار ووضوحه, قصيدتنا تعاني من شقين: جلائه وتخفيه. الشاعر .. يهندس .. ولكنه يهندس لكي تختفي هندسته"(٩٨). إن محاولة "الإمساك" بـ "مكان" في الغبار فاشلة. وتذهب الحداثة (بحسب عبد الغفار مكاوي) إلى أن المكان في الشعر يتفتت ويفقد تماسكه وأبعاده, هذا وصف ظاهري, يذهب التحليل النفسي إلى بيان سببه, فيرى يونج "أن حياة الإنسان الداخلية لا تكتمل وجودا إلا أن توجد لنفسها ما يماثلها في العالم الخارجي, أن تتمثل قيمه ومثله العليا, وهي قيم ومثل غير زمانية ـ مكانية, في عالم الزمان والمكان" (٩٩). وبحسب يونج فإن الغبار تعكس الحياة الداخلية للشاعر ولا تعكس أي عالم خارجي. وهذا ما أطلق عليه باشلار "حالة الإسناد الذاتي" ويعني به "الباطن المصنوع من الخارجي" (١٠٠), تماما من الوجه الآخر لتطور الهيولي يتراءى لنا قادرا بوجه خاص على إعطاء مخطط للمكان الذي يغتني بالحوادث ويشكل وقائع مكانية متمايزة.

٧ - هيكل بناء النص

ذكر سعيد يقطين "أن (ترصيف) الكلمات و (تنضيد) الجمل, واصطفاف البنيات اللفظية عملية بناء, وبحسب نوع العمليات المختلفة يمكننا الحديث عن "معمار النص".. إذا تجاوزنا المعمار تثيرنا طبيعة البنيات المتراصة والمصطفة والمرصفة, فنتأمل علاقاتها (هل نقول "تفاعلها" و"تآلفها") لإضفاء طابع خاص يتمثل في كيفية "تأثيث" فضاء النص و"توزيع" مكوناته و (ترتيبها) "[١٠١]. ويضيف الباحث إلى كلام يقطين, إن اكتشاف (تأثيث فضاء النص) مرحلة متقدمة (جدا) من مراحل الوعي بالشعر. وعليه, فبالنظر في الغبار يمكن التوصل إلى معمارها اعتمادا على مخطط دانيش **F.Danes** (١٩٧٦) المنقول عن (المنظور الوظيفي للجملة) كما قدمته مدرسة براج, وكان لغويوها قد وضعوا تفرقة بين (الموضوع) [ورمزه م] و (المحمول) [ورمزه ح]. ويدل الموضوع على ما يجب الإخبار عنه, في حين يشمل المحمول كل ما يقال عن ذلك الموضوع.

انتهى دانيش إلى أن "تعاقب الموضوعات داخل النص ليس ممكنا في كل الحالات, بل يكون كل موضوع تال دائما عائدا إلى وحدة. الموضوع. المحمول السابقة, ويشير بذلك (حتى وإن أعيد الموضوع نفسه حرفيا في الجملة الثانية) إلى أن السامع قد عرف أكثر عن المعنى العام للنص مما كان عليه الحال في الجملة السابقة. لذا فإن دانيش قد خرج من تتابع

الموضوعات بمبدأ تقدم (الاستزادة من المعلومة), الذي يعرف بتعاقب الموضوعات" [١٠٢].

ويأتي هذا التعاقب في ثلاثة أنواع أساسية, كالتالي: .

أ. تعاقب الموضوع الأفقي, ومخططه كالتالي:

م1 ← ح1

||

م2 ← ح2

||

م3 ← ح3

وفي هذا النوع, فإن محمول الجملة الأولى يصبح موضوعا للجملة الثانية, ومحمول الجملة الثانية موضوعا للثالثة, وهكذا, ويظهر ذلك في الغبار في أماكن عدة, مثل:

ماذا إذا حلمت وحدي بالذي يكون هاربا

كخطوتين من آثار أقدام

وراءها مشت محارة

تسكنها الفوضى

(يؤكد الباحث على إعادة توزيع الجمل ـ هنا ـ لإبراز الفكرة مخالفا بذلك نمط ورودها في النص, لكن من دون تدخل بالحذف أو التقديم أو التعديل). وفي السطر الأول الموضوع هو المعلومة المعروفة لدى السامع, وتتمتع بقيمة إخبارية منخفضة وهي (ماذا إذ حلمت وحدي) والمحمول (وهو باقي السطر) يمثل المعلومة الجديدة أو المفصلة لدى السامع, وتتمتع بقيمة إخبارية مرتفعة. وهذه المعلومة (ح١) تصبح (م٢) في السطر الثاني, ويُخبَر عنها بـ (مشت محارة) وهي (ح٢) والتي بدورها تصبح (م٣) في السطر الثالث, ويخبر عنها بـ "تسكنها الفوضى" (و "ها" تعود على المحارة) وهذا هو (ح٣), ويمكن أن يستمر بناء المعلومات في النص هكذا.

كذلك, يمكن ملاحظة هذا المقطع: (هي الصلاة إن تبدل الثديان / أصبحا عجينة / تكفي لصنع العالم الخلفي والفناء), وكذلك في الشاهد: (ربما يصح أن أكون حارسا لخطوتي / أنام في تجويفها الصغير والمحدب / المارق من أحشاء مرأة / تكاد لو تطفو على شفاهها محارة).

وفي هذا النوع من (تعاقب الموضوع الأفقي) فإن بناءه يقوم على التداعي: فثمة شيء نشرحه أو نعلق عليه, وهو بدوره يقود ثان والذي يقود إلى ثالث, وهكذا. وقد تكون به قفزات (بسبب فردية التداعي), لكنه غالبا منسجم, ولا يسبب إشكاليات في التوصيل.

أما النوع الثاني فهو (التقدم بموضوع مستمر), وفي هذه الحالة يعاد موضوع الجملة الأولى دائما بصيغ مختلفة في كل مرة, ويربط بأبنية حملية

جديدة, وبهذا يصبح نوعا من الموضوع الثابت في الفقرة. (وقد يطول ليشمل النص). ومخططه:

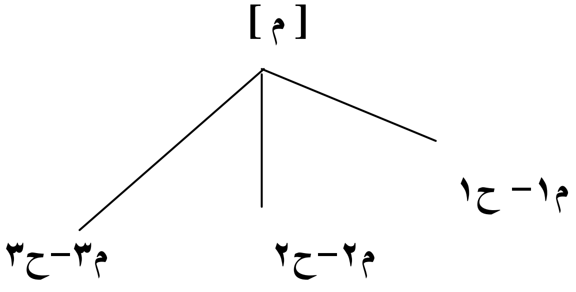
م١ ← ح١

م٢ ← ح٢

م٣ ← ح٣

ويمكن ملاحظة هذا في: (ماذا إذا ادعيت أن كل هذه الأشجار كانت بذرة واحدة / وأن كل هذه النساء كانت آهة واحدة / وأن رحلتي من آخر البيت إلى الردهة كانت خطوة واحدة / وأن كل هذا العالم استوى في برهة). وهنا, الموضوع هو (ماذا إذا ادعيت), والسطور الأربعة تنويعات لموضوع واحد (الادعاء) فهو موضوع واحد متكرر, ومع كل تكرار محمول جديد. وهذا موجود بدرجة أقل في الغبار. وتقوم العلاقات فيه على التجاور, فهي صفات (أو محمولات) متراكمة (متجاورة) لموضوع واحد. وربما (بسبب المتخيل الشعري) تكون به فجوات وقفزات, لكنه ـ غالبا ـ لا يسبب إشكاليات في التوصيل, ومنسجم.

أما النوع الثالث, فهو أكثر المواطن غموضا في النص, ومنه تنشأ الأدبية والإزاحة اللغوية, وكل وجوه الخلق الشعري. وهو (التعاقب بموضوع متفرع), ومخططه:



و"هنا لا يمكن معرفة أبنية . الموضوع . المحمول من الجمل السابقة مباشرة, بل تخضع جميعها إلى موضوع شامل / موضوع علوي. ليس بالضرورة أن يكون هذا الموضوع الشامل متضمنا دائما"[١٠٣]. ونماذجه في النص كثيرة, منها الشاهد السابق مباشرة, مع إضافة باقي الصورة في (٢٢ :٦٢) . ويُلاحظُ أن المقطع من (١٩ : ٢٦) يقوم على ادعاء [ماذا إذا ادعيت] ويدعي الشاعر أربعة أشياء:

١-الأشجار ←———— بذرة واحدة.

(وهذا ممكن عقلا)

٢ . النساء ←———— آهة واحدة

(كيف؟ متخيل شعري)

٣ . رحلتي من الباب ←———— خطوة واحدة

(ممكن عقلا)

٤ . كل هذا العالم ←———— برهة واحد

(احتمالية مشكوك فيها)

وهنا يبدأ امتداد الكلام وإطالة الصورة (عكس الصور السابقة), فهذا العالم يستوي (في برهة, كي تضمه ساقان), وتتحول (الساقان) إلى موضوع, هذا الموضوع يتعاقب بموضوع متفرع, تصبح الساقان: ١ . شقّتا ٢ . التفّتا ٣ . تخبئان قبة واحدة ٤ . تعلنان أن صدأ الحرير ممكن ٥ . [تعلنان] أن لحظة واحدة.. الخ المقطع.

وبالرجوع إلى الادعاء, والذي كان تعاقبا بموضوع مستمر, نجد أن الشاعر يختار أكثر المواطن غرابة, ولا عقلانية, ويؤسس عندها امتدادا للصورة, وهذا ملاحظ في عدة مواطن, مثل الشاهد من (٣٥ : ٤٠), والموضوع (م) فيها (ماذا إذا استطاع النوم أن يدس فيه كائناته السوداء). ويذهب الباحث إلى تقدير (ماذا أفعل), وباقي الصورة توضح الاحتمالات الواردة, وهي:

١ . أفر خلفه كأنني الغبار

٢ . أكف عن محاولات السعي

٣ . أكتفي بأن تكون غابة الأيام في اكتهالها

٤ . يكون ورق الليل على نصوعه, ممتلئا ببورتريهات.. الخ الصورة

ويمكن ملاحظة نفس البناء في (٦٥ : ٧١) و (٧٢ : ٧٩)

٦٥- هكذا يقترب الشاعر من غريمه, ويصبح البار انحيازا

٦٦- واضحا لمن يود أن يحارب الرصيف – والغواةَ, أن يمشي على

٦٧- شريانه المفتوق, حيث لا يحاول الصلصالُ أن يكون لغة بريئة,

٦٨- وحيث تقدر الأرض على إقفال فرجها, وتصبح الرغوةُ مستباحةٍ

٦٩- ينالها فم ثقيل, دائب التجوال في عرباته الملكية, الأرجل لا تكف

٧٠- عن دندنة, وفوق السقف, باقة من البلاستيك الذي يورقُ,

٧١- والسائق شرطي, كأنه أتى من غيمة, سقطت على الأسفلت

٧٢- كانت ثورة الموتى, مهيأةً, ولكنّ اختلاطَ فحيحها, بسيولة

٧٣- الأحماض, والغازات, لم يدع الهواء الرخو ينزل من عباءته,

٧٤- سوى صوت, يشي بأواخر الكلمات

٧٥- في أذنين

٧٦- عالمتين

٧٧- أن مفازة كبرى هي المعجم, أن الله لا يسكن في الظلمة, من ذا

٧٨- يستطيع إذن أن يقهر الموتى, وأن يضع السلال على ظهورهم,

٧٩- ويملأها بما ادخروه

وكذا في الشاهد من (٩١ : ١٠٠), (وقد سبق ذكره). وعن عمد يختار الشاعر أكثر المواطن هشاشة ويبني عليها تفريعات الموضوع الجديد, والتي تتداعى مع أفكار كثيرة تنتهي مع نهاية المقطع. وهذا التعمد يلعب دورا رئيسيا في زيادة معدل الشعرية في النص من خلال زيادة الإعلامية.

والإعلامية, إحدى أهم الصفات النصية. ودرج استعمال مصطلح الإعلامية (حسب بوجراند ودريسلر) للدلالة على مدى ما يجده مستقبلو النص في عرضه من جدة وعدم توقع. وفي العادة تطبق هذه الفكرة على المحتوى,..و كلما زاد عدد البدائل الممكنة في لحظة ما, ارتفعت القيمة الإعلامية لاستعمال واحد منها"(١٠٤).ويكاد إجماع ينعقد على أن انخفاض المعلومات والغموض من أهم مظاهر الإعلامية في النص, وأكد شلير ماخر على أنه "تتدنى أهمية النص حين تكون لغته ومشهده عاما ومشتركا, ويكون النص متميزا حين تكون فكرة ولغة النص معقدة وفوق عادية"(١٠٥), واعتبر دانيش "عبء المعلومات المنخفض إحدى وسائل البناء الهامة"(١٠٦).

وتذهب النصية إلى تقسيم الإعلامية إلى ثلاث درجات:

(أ) مبتذلة, أي تكون مستوعبة في نظام أو مقام ما استيعابا كاملا يجعل حظها من الاهتمام ضئيلا(١٠٧). والدرجة

(ج) وهي الدرجة الثالثة, وفيها: يغامر منتجو النص باعتمادهم على اتجاه التقبلية لدى مستقبل النص. فيقدمون نصوصا تحتاج إلى إسهامات مهمة لتحقيق المعنى"(١٠٨).

والدرجة الثانية (ب) بين المنزلتين (أ) و (ج). إن الدرجة الأولى (أ) تجعل الشعر نثريا يقول كل شيء والثالثة قد "تكلف الشريك من جهتها أكثر من طاقته, ويمكن أن تدفعه إلى الانصراف عن مثل ذلك النص"(١٠٩).

وبالرجوع إلى الأنواع الثلاثة لتعاقب البناء في الغبار, يمكن اعتبار الأول والثاني ضمن الإعلامية من الدرجة الثانية. والنوع الثالث ضمن الإعلامية من الدرجة الثالثة. وهذا يرفع من معدل الوظيفة الشعرية في النص, وقد دلت النصية على أن "قناعة مستقبلي النص ستكون أكثر قوة عند قيامهم بتزويد محتواه بأنفسهم. ويصبح الأمر وكأنهم يقدمون ذلك القول بأنفسهم". هذا على مستوى النصوص العادية, أما في النصوص الجمالية, فإن الإعلامية من الدرجة الثالثة أكثر إدهاشا, و"تتطلب قدرا كبيرا من الاهتمام, وموارد المعالجة. غير أنها تكون في المقابل أكثر إمتاعا. وتنقسم وقائع الدرجة الثالثة إلى قسمين في العادة هما: الانقطاعات وفيها تبدو تشكيلة ما خالية من المادة. والمفارقات وفيها تبدو الأنماط المعروفة من النص غير مواكبة لأنماط المعرفة المختزنة. ويستلزم الأمر قيام مستقبلي النص بالبحث في الدافعية وفي كل حالة خاصة من حالات حل المشكل من أجل اكتشاف ما تشير إليه تلك الوقائع, سبب اختيارها واستيعابها المجدد في إطار الاستمرار الذي يؤلف الاتصال". ويذهب الباحث إلى أن نمط التعاقب من النوع الثالث (ج) (تعاقب بموضوع متفرع) ينتمي إلى الإعلامية من الدرجة الثالثة المعتمدة على (المفارقات) حيث يفاجأ المتلقي بانزياحات لغوية حادة, وإسناد مجازي وقفزات وفجوات بين أجزاء العبارة. وهذا ما يعتمده الشاعر على مدار النص, ويمكن ملاحظة ذلك في أبيات الشاهد من (٦٥ : ٨٢):

٦٥- هكذا يقترب الشاعر من غريمه, ويصبح البار انحيازا

٦٦- واضحا لمن يود أن يحارب الرصيف - والغواةَ, أن يمشي على

٦٧- شريانه المفتوق, حيث لا يحاول الصلصالُ أن يكون لغة بريئة,

٦٨- وحيث تقدر الأرض على إقفال فرجها, وتصبح الرغوةُ مستباحةٍ

٦٩- ينالها فم ثقيل, دائب التجوال في عرباته الملكية, الأرجل لا تكف

٧٠- عن دندنة, وفوق السقف, باقة من البلاستيك الذي يورقُ,

٧١- والسائق شرطي, كأنه أتى من غيمة, سقطت على الأسفلت

٨٠- هل من شاهد

٨١- جسدي حدودي

٨٢- لم يشأ أحد من الأطفال

ولبيان ذلك يقسم الباحث الاقتباس من (٦٥ : ٨٢) إلى لوحتين. الأولى من (٦٥ : ٧١), وهو موقف قائم على الهذيان الإرادي, به ملمح سريالي. وبالمشهد "شخوص" وهي: (الشاعر . الغريم . البار . من يود أن يحارب الرصيف ويمشي على شريانه المفتوق . الصلصال [الذي] لا يحاول أن يكون لغة بريئة . الأرض [التي] تقدر على أقفال فرجها . الرغوة المستباحة). وهي سبعة شخوص (اعتبارية) تكوّن اللوحة.

والثلاثة الأول (الشاعر . الغريم . البار) تمثل الإعلامية من الدرجة (أ) , وتتصف المواقع التي تظهر فيها هذه العناصر الثلاثة ضمن تتال معين بأنها مواقع واضحة المعالم بوجه عام. ثم تأتي العناصر الأربعة الباقية, وفيها شيء من (الإرباك), لأنها غير مواكبة لأنماط المعرفة المختزنة, حيث هنا فجوات في المعنى, فمثلا في الأولى (من يود أن يحارب) هذه عبارة لها

معنى إشاري تبيح لها المعرفة اللغوية اختيارات عدة لإكمال العبارة, وفق المنطق اللغوي, لكن ليس من بينها (الرصيف), وهنا تكون الإزاحة اللغوية محدثة هذه الفجوة التي تحقق أدبية النص, وتنتقل المرسلة إلى درجة إعلامية (ب) (متوسطة). وتذهب النصية إلى أن مثل هذه الإعلامية لا تعوق التواصل. ولدى مستعملي النص وسائل عدة لحل إشكالية الدلالة هذه, إما بالرجوع إلى ما سبق في النص, واكتشاف الدافعية في الوقائع السابقة, ومن خلال ربط هذه الصورة بصور سابقة ووضعها ضمن "فضاء النص" الذي يجيز نوعا من الإحالات الواقعية الخارجية, ومن ثم يمكن "فهم" الصورة, وهذا ما تطلق عليه النصية "خفض منزلة خلفيا"[١١٠]. أما إذا انتظروا استقبال وقائع لاحقة فإن عملهم يسمى خفض منزلة أماميا, وأما إذا خرجوا عن نطاق النص فإن عملهم يسمى خفض منزلة خارجيا. المهم أن مثل هذه الصورة (وهذه الإزاحة) لن تجعل التواصل معدوما, لكنها (فقط) تعوقه, وتلفت الانتباه إلى كيفية الأداء, وهذه هي الوظيفة الشعرية.

ونفس الإعلامية من الدرجة (ب) في باقي عناصر الصورة. وبدءا من البيت (٧٠) تتشقق الصورة ويتم (التعاقب بموضوع مفتوح) إذ (الرغوة المستباحة) " ينالها فم ثقيل" [وهو] دائب التجوال في عرباته الملكية, فيتوقف عندها الشاعر, وفوق سقف (العربة) حدثان: (أ) باقة من بلاستيك, تورق. (ب) السائق ـ شرطي ـ أتى من غيمة ـ (وهذه الغيمة) سقطت على الأسفلت. (وهذا الأسفلت) ينحاز للرصيف [الذي كان موجودا في أول المقطع بالسطر:٦٦].

في بدء قراءة المقطع (٦٥ : ٧١) نتوهم أن محور الحدث (الشاعر وغريمه), لكنهما لا يحضران إلا في المفتتح, فهما في حكم المسكوت عنهما. ومركز ثقل الصورة عند (الرغوة المستباحة), والباقي سرد تفاصيل معلقة بها بصورة سريالية ـ عبثية.

أما المقطع الثاني (٧٢ : ٨٣) فتتصدره "ثورة الموتى", وهي تتعالق مع (يحارب الرصيف) في المقطع الأول, فكأن هذه هي الفكرة الكبرى في الشاهد, وهي الثورة, لكنها (ظنا) كما قد يوحي بذلك الغبار فاشلة, إذن اللوحة الأولى كلها وهم ـ خيال, أعاقها (الفحيح والأحماض والغازات), ولنلاحظ عبثية العلاقات بين السبب والنتيجة. وترتب على هذه الصورة أن (الهواء الرخو لم ينزل من عباءته سوى صوت), وهي صورة جميلة لم يستثمرها الشاعر. وهذا (الصوت) كأنه (ظنا) يذم اللغة (مفازة كبرى), والميتافيزيقا (وأن الله لا يسكن في لظلمة) (اعتراضا). وبتنحية هذين الطوطمين (اللغة والماوراء) يزول القهر. ثم فجأة: (هل من شاهد) (جسدي حدودي), هذه لوحات مستقلة, وكذلك (لم يشأ أحد من الأطفال أن يتقبل الأرض الخراب), ولماذا الأطفال؟ وهل لهم مشيئة مستقلة, ولماذا الزج بـ (الأرض الخراب) هنا؟ (هل هي أرض إليوت). ومن عند (لم تكد أغنية) إلى البيت (٩٠), (هو الوقت الذي أبغيه), صورة كبرى (تضم صورا صغرى عبثية عن علاقات الغرابة بين السبب والنتيجة, لكنها مفجعة عن البؤس والقهر, وفيها سريالية مبهرة, ومشهد بائس لا يمكن تأويله بالواقع أو واقع شعري افتراضي. وهنا عنصرا السرد والحبكة بوضوح, من خلال الربط والمنطق, لكنه منطق "مغلوط" يقود إلى ضفاف

غير معلومة. وهذا ما ينقل اللوحة إلى الإعلامية من الدرجة (ج) حيث تنقل صورا ذهنية وانفعالات بارزة بأكثر مما تقوى على فعله اللغة الوظيفية.

وهذا ما يميز اللغة الأدبية عن اللغة المعيارية, وكما ذهب أمبرتو إيكو "نحن نعتقد أن المرسلة [الشعرية] (تعبر) عن عالم الإيماءات الدلالية, والتداعيات الانفعالية, وردات الفعل الفيزيولوجية التي تبديها بنيتها المستنبطة ذاتها, والغامضة. لكن المرسلة في جدليتها ذات الاستبطان الذاتي والغامض تفتح أمامنا آفاقا من الإيماءات الواسعة والدينامية, الأمر الذي يجعلنا نفكر أنها تعبر عن كل شيء وهي في الواقع لا تعبر إلا عما أسقطناه عليها من معان"(١١١). إن هذه الطبيعة (المخادعة) للمرسلة الشعرية تجعل عبء المعلومات المنخفض إحدى وسائل الشعرية, وهذا بدوره يجعل النص أكثر تماسكا وانتظاما, فكلما زادت الجرعة الإخبارية الإشهارية في النص كان في حاجة إلى تماسك أكثر. وفي الشعر تقل الإحالة خارج النص (وهذه هي الوظيفة الشعرية) وتحيل اللغة إلى نفسها, وهذا معناه انخفاض المستوى الإخباري للنص (= زيادة الإعلامية), ومن ثم يكون التماسك, ويبدو النص كأنه "حالة" (فكرة) واحدة تدور حول نفسها, أو تظهر لها تجليات عديدة, وهذا مظهر من أهم مظاهر الانتظام النصي.

الفصل الثاني

آليات إنتاج الدلالة

١ ـ إشكاليات تلقي الغبار

في المدونة النقدية الحديثة إشارات كثيرة إلى أن "النص الأدبي لا يعني ما يقول". وأنه "خطاب ذاتي الإحالة". ومن طبيعته أن ينفتح على عدد لا حصر له من القراء, وبالتالي من الـ تأويلات. وإمكانية انفتاح النص هكذا "هو النظير الجدلي للاستقلال الدلالي للنص.

ينتج عن ذلك أن مشكلة تملك المعنى تصبح أمرا لا يقل مفارقة عن التأليف. فيتداخل حق القارئ بحق النص في نزاع يولد حركية التأويل برمتها"(١١٢). وبنقل هذه "المسلمات" النظرية إلى الغبار, فإنها قصيدة لا تعني ما تقول, وليس لها إحالة إلا الشكل الذي هي عليه, وأن أي معنى لها هو المعنى الذي أمنحه أنا لها.

لكن, كل نص مهما كان, تكون له حمولة معلوماتية, فلا يوجد نص بلا معلومات, ومن ثم "ينبغي أن نواجه مقولة القراءة كما نريد بمقولة القراءة كما يقول النص" (١١٣) . كما يقول هانز شتيرله . . وهذا احتراز يقدمه المتحمسون لحق القارئ في القراءة. وينتهي الأمر بتحديد ثلاثة "مقاصد" تتواجه في القراءة":

(أ) مقصد المؤلف.

(ب) مقصد النص.

(ج) مقصد القارئ.

تمثل هذه المقاصد الثلاثة نزاعا في المدونة النقدية, ويمكن أن نجد (مبالغات) في هذا السياق متعارضة. كأن يذهب ياكوبسون إلى نفي أهمية المقصدية في النص, فقال: "إن وجود القصد في ذاته في العمل الخلاق ليس إلزاميا. ويكفي أن نتذكر كم من مرة ترك الدادائيون والسرياليون الصدفة تصنع قصائدهم"(١١٤), في حين اعتبر ستيفان كوليني "قصد العمل" الفكرة الاستثارية التي "تلعب دورا هاما, باعتبارها مصدر المعنى"(١١٥).

وليس "مقصد المؤلف" بأحسن حالا, فيذهب بول ريكور إلى نفيه تماما, حيث "المؤلف لا يستطيع إنقاذ عمله,.., وغالبا ما يكون قصده مجهولا لدينا, قد يكون زائدا عن الحاجة, وقد يكون عديم الفائدة بل قد يكون مضرا فيما يتعلق بتأويل المعنى اللفظي لعمله"(١١٦). وفي المقابل بذل مايكل ريفاتير جهدا لإثبات كامل الحق للمؤلف. وأن "المتلقي للرسالة الأدبية المكتوبة ليس له حرية في أن يقرأ الرسالة كما يريد, بل كما يريد كاتبها "أن تُقرأ"(١١٧). وافترض ريفاتير وجود "السَّنَن" وهو الذي يوجه تأويل الرسالة, و"أن المؤلف كثير الوعي بما يعمل, مشغول بالطريقة التي يريد أن تكون بها إرساليته مفككة السنن"(١١٨), وأن النص المكتوب يؤمن البقاء الفيزيائي للإرسالية كما كان يتصورها المؤلف". ويبذل ريفاتير قصارى جهده للزعم بأن حدود القارئ في التأويل محدودة, وأن الكاتب يضع آليات فك الشفرة في المرسلة, وفي نهاية الكلام الصعب الطويل الجاد والمتجهم, يتوصل إلى أن فك الشفرة يتحقق من خلال المتلقي,. في نتائج مخيبة للآمال.

إذن, حتى في أصعب الحالات إنكارا واحتياطا بقصد التقليل من دور القارئ, فإن النهاية واحدة: القارئ هو الأساس. ويقر مترجم ريفاتير بأن قصد النص لديه غير قصد المؤلف. وهذا يعني أن ريفاتير يؤمن بأن النص يحتوي على مقاصد وسمات أسلوبية ليس لوعي الكاتب إحاطة بها, وهذا ما يقود إلى المقصد الثالث (والأخير) مقصد القارئ.

ولتأكيد (حق) القارئ في التأويل ثمة (عدوانية) تجاه المؤلف. فـ "تحذرنا الهرمينوطيقا من التعاطي بسذاجة مع فكرة أن النص مطابق لمقاصد وغايات مؤلفه,.., ونسمي أحيانا ذلك الدمج بالخداع المقصود,.., ويمكن عرض أسباب هذه المغالطة بالعبارة المألوفة التالية: أنا لا أقول ما أعني ولا أعني ما أقول"[١١٩]. (الخداع المقصود) هي ترجمة لقول و. ل. ومزات **Intentional fallacy** وهو (المغالطة المقصدية) التي اعتبرها بول ريكور واحدة من سوءات فهم النص حيث نتشبث "بقصد المؤلف معيارا لأي تأويل سليم للنص, ومن ناحية أخرى, لدينا ما أسميه على نحو مناظر للتسمية السابقة بمغالطة النص المطلق, أي مغالطة أقنمة النص وتجسيده بوصفه كيانا لا مؤلف له" [١٢٠], وتبدو الدراسات الحديثة مهمومة بتثبيت حق القارئ لأن تكون مقاصده هي الأساس, فقد "رغب بعض محللي الخطاب, مثل ساكس وزملائه, في أن يبرهنوا على أن قوة المنطوق الإنجازية هي ما يعمد إليه المستمع, لا ما يقصد إليه المتكلم"[١٢١]. وغني عن البيان الدور الذي لعبته (نظرية التلقي) في جعل القراء هم الأساس, إذ "عندما نقرأ نتأرجح بدرجة متفاوتة بين بناء التصورات وتحطيمها. في عملية الشد والجذب, ننظم ونعيد تنظيم المعلومات المختلفة التي يقدمها النص. هذه

هي العوامل المعطاة, النقاط المرسخة التي نؤسس عليها "تفسيرنا" في محاولة لتكييفها معا بالطريقة التي نظن أن المؤلف أرادها"[١٢٢]. كما قال آيزر.

والآن: ما هو خطاب الغبار؟. الشاعر مستبعد, (وهو مجرد قارئ مثل أي قارئ), والنص ليس له قصد, والكرة بملعب القارئ. وقد "نبهنا أفلاطون بأن النصوص في خطر دائم من سوء التفسير, لأنه لا يوجد قارئ كامل, كما لا يوجد كاتب في حالة تحكم كامل,..و علينا أن نستحضر في أذهاننا أن فهمنا لنص معين لا يعتمد ببساطة على المبادئ الكونية المشتركة بين الجميع, ولكنه يعتمد على عوامل متحركة كالعمر والجنس والتقاليد والمرتكزات الثقافية وهكذا" [١٢٣].

سبق القول بأن الغبار (متخيل شعري) وتعلي من (الوظيفة الشعرية) وبها مواطن عدة تتحقق فيها (إعلامية من الدرجة الثالثة), وبنيتها الشكلية تتعمد (تغييب الدلالة) وكل هذا (معا) يؤكد أنه نص لا يعول كثيرا على (المعنى) قدر ما هو تشكيل جمالي قيمته في ذاته. وفي هذه الحال, هل يكون له (خطاب) ؟. وأي خطاب؟ وأين يتواجد؟

يبدو مصطلح القراءة (مدانا). لأنه "ينطوي على وهم كبير يتجلى في عدم وجود قراءة بريئة, وفي أن نظرنا إلى النص, في حقيقة الأمر, ليس نظر خالي الذهن, وإنما هو, ودون أن نلقي له بالا, نظر مُبَنيَن" [١٢٤]. ويمكن تلمس هذه الفكرة من كلام ياوص : "إن فعل القراءة وحده يعمل على تحقيق الأعمال الأدبية"[١٢٥]. وآيزر: "النص طاقة عمل ممكنة يحققها فعل القراءة", وأكده صراحة مُحَمَّد عبد المطلب وصلاح فضل, وذلك "أن

الطريقة التي نقرأ بها ونفسّر بها, تعتمد على الطريقة التي نرى بها العالم ونرى موقعنا فيه, . .., نحن نجلب إلى النص معتقداتنا المسبقة, سواء أكانت عن الله أو الغيب أو المتعالي, أو مادية أو حرفية"(١٢٦). إذن الغبار نص لا يحمل أي معنى أو خطاب أو قيمة إلا ما أخلعه أنا (القارئ) عليه. وقد ميز ياكوبسون في هذا الصدد نوعا آخر من التواصل, وفيه يكون المتلقي والمرسل شخصا واحدا. ويسميه بالخطاب (أو التواصل) الداخلي,..., التواصل الداخلي بين المرء وذاته, حيث يندمج مرسل الرسالة, ومتلقيها في (الأنا) فيكون التواصل بالتالي بين الأنا والأنا في لحظتين مختلفتين"(١٢٧).

إذن هي قراءة محايثة. تتماهى ذات القارئ مع النص, ويحدث "اندماج" (حلول) في منطقة أسماها ياكوبسون (الأنا), وهذا الحلول يؤدي إلى (كشف), فيعكس نص الغبار لكل قارئ (شيئا) نقول هو خطاب القصيدة, وفي حقيقة الأمر هذا نوع من (الوهم) نخلعه نحن على النص من خلال فعل القراءة غير البريء. ومن ثم تصبح القراءة النقدية (عملا فرديا ـ ذاتيا) لا نلزم غيرنا الأخذ به, وفي أحسن الأحوال: اجتهاد.

وبغية حدوث التماهي بين القارئ والغبار, لابد من خلق منطقة مشتركة بينهما. نسحب النص إلى فضائها, وهذه المنطقة هي (العوالم الممكنة) أو ما أسماه بوجراند عالم النص, وشدد على أنه" حين يستغل المرء (مستقبلا أو منتجا) نصا ما, يقوم ببناء نموذج للمشارك الآخر (مستقبلا أو منتجا). وهو يتعدى ذلك أحيانا إلى بناء نموذج للنموذج الذي يكونه الشخص الآخر له. غير أنه في جميع الأحوال, لا يستغني عن تكوين نموذج

للنص ذاته, ويطلق على هذا النموذج اسم "عالم النص" وهو عبارة عن المعادل المعرفي للنص كما يراه الشخص. ويتألف عالم النص من مجموعة من القضايا **Propositions** أي من علاقات بين مختلف المفاهيم"[(١٢٨)]. وانطلاقا من دالة العنوان وما تثيره من (غموض . إبهام . فوضى . ..الخ), واستلهاما لاستبصار باشلار عن "التراكبات الزمانية", وأن النفس حين تفكر بذاتها, تأخذ بموقف الرفض لأنها تستبعد الأنماط الفكرية الموضوعية, وهي بالتالي تعاود استدماج العدم في ذاتها, فتعود إلى هذا القلق الروحي الأساسي,.., ومن ثم تعتبر ظاهرةُ منح الوجود للذات من خلال رفض الوجود حاملةً لأمن وراحة مستعادة آليا" [(١٢٩)]. ومن خلال تحليل نفسي للتركيبات النفسية توصلت الفلسفة الشعورية إلى "مشاعر ثلاثية", فيمكن التحدث عن (الحب) و (حب الحب) و (حب حب الحب) و (الفرح), و(فرح الفرح) و (فرح فرح الفرح) و ملخصها (الحب) ١ و (الحب) ٢ و (الحب) ٣, وكل واحدة من هذه التركيبات النفسية حالة مستقلة و "في هذه التراكيب النفسانية تَمْثُلُ أيضا المصاعب انطلاقا من الأس ٣, بالتالي انطلاقا من الأس ٣ نصل إلى المثالية الخالصة. ومثال ذلك نرى في (الحب) ٣ زوال الإمتاع المتقلب دائما, المتقلب منهجيا بـ (الحب) ٢. زد على ذلك أن هذا (الحب) ٢ ما يزال ملتزما في تشكيلات (الحب) ١. والانتساب للموضوع يتلاشى فقط مع (الحب) ٣ الذي يكون في النهاية حرا ومخلصا, فن الحب المحض" [(١٣٠)].

وانطلاقا من هذه الفكرة, فإن الغبار نص على (الفوضى) ٣ حيث تكون ثمة تركيبات زمنية من الشعور بالفوضى, هكذا, (الفوضى) ١ و (فوضى الفوضى) ٢ و (فوضى فوضى الفوضى) ٣. وتمثل (الفوضى) ٣ الحالة المجردة والمثالية الخالصة لهذا الشعور, إنها تمثل حالة من حالات "الغياب" عن (الفوضى) أو النظر إليها بالمنظور الترانسندنتالي ـ الفينومينولوجي. ورؤية (الفوضى) كفكرة مجردة من أي ارتباط, بالتالي تتحول هذه الحالة الشعورية إلى "مدلول" يغيب عنه الزمن, (مجرد) أو على الأقل لا يتطابق مجرى الزمن فيه مع مجرى الزمن الخارجي, فتبدو (حالة) منعزلة عن (واقعها), محايثة, وهذا يؤدي إلى عزل الفكرة عن محيطها, ويقلل من فكرة المحاكاة ويزيد الإعلامية ويرفع من مستوى الشعرية في النص. تعمل (الفوضى) ٣ عمل "البنية الدالة" ـ بمفهوم جولدمان ـ وتجمع حولها الدلالات المتشظية, لمفهوم الفوضى المحض.

٢ ـ آليات إنتاج الإعلامية في الغبار

(أ) **السلبية:** تمثل السلبية أهم مرجعيات الشعر الحداثي عموما. وتظهر في الغبار على مستويات عدة: المضمون المفتقد إلى الفعل الإيجابي, فكل ما فيها مجهض. وعلى مستوى الصور التي يغلب عليها التفكك, وعلى مستوى الانتظام, يغلب على النص الفجوات, ومتروك للقارئ أن يمنح هذا (الركام السلبي) معناه. وقد وضعت نظريات القراءة المسئولية علينا ـ كاملة ـ . وأقرت الحداثة بأن دور الكاتب ينتهي (كما في مفهوم موت المؤلف البنيوي) وأن مهمة القارئ تبتدئ بعد ذلك.

وفي أعراف الخطاب النقدي فإن هذا مما يرفع من "شعرية" النص, وهذه هي الإعلامية, التي تقرر أن انخفاض مستوى المعلوماتية في النص يرفع من القيمة الجمالية.

ترفع المدونة النقدية الحديثة من قيمة (العبث) وكل مظاهره (ومدارسه) التي تسربت بعض أفكارها إلى الشعر الحداثي. ويذهب الباحث إلى اعتبار هذه الحفاوة مرحلة فاصلة في تاريخ الفكر. ويمكن تلمس ذلك من مقولات النقاد. ذهب كير إيلام إلى أن جوهر الفكر الفلسفي القديم منذ أفلاطون وأرسطو وديكارت وهيجل كان يعتمد على

"فلسفة الحضور" التي تعني "أن الوعي لا يعترف إلا بما يحضر (في الوعي) لديه. فيتخذ شكل الدلالة والمعنى والقانون والهوية فيتطابق مع مقولاته"[١٣١]. وهذا (الحضور) أصبح (غيابا) مع جاك دريدا, فقد وصف رولان بارت فلسفة جاك دريدا بأنها تنطلق من (فلسفة الغياب), ويقصد إلى "أن في الذات جانبا خفيا وسريا لا يحضر في الوعي, ولا يمكن للفكر أن يتمثله ويعكسه, فيبقى دائما ـ غائبا"[١٣٢]. واهتم الفكر الحديث بهذا (الجانب الخفي السري) في النفس, وأصرت الحداثة على استكشافه ـ أطلق إيهاب حسن على هذا التوجه اسم : (أدب الصمت), ورأى أنه احتفال بالعدمية وغياب المعنى, بعد أن تم النظر إلى الحضارة على أنها استبدادية, ولا بد من ثورة ضد اللغة في الأدب[١٣٣]. وكرست الفلسفات المعاصرة فكرة التمرد, وذهب برجسون إلى أنه "لا مناص للفكر المحض من البدء برفض الحياة. وأن الفكر النير هو فكر العدم"[١٣٤]. وهذا هو ما صاغه سارتر في مقولة ذائعة (الآخرون فقط هم الجحيم). وتم التعبير "عن هذا الجحيم عبر احتفال متواصل بمفاهيم الاغتراب والجنون والسلطة والعبث والتمرد والتفكيك والتناقض"[١٣٥], وظهرت تيارات سلبية كثيرة.

بدءا من الدادية, و "هي أساسا حركة سلبية إذ كان يهم أعضاءها إقصاء القيم القديمة أكثر مما يهمهم إقامة قيم جديدة" [١٣٦]. وعلى مستوى الممارسة الأدبية أسست الدادية "تحطيم وسائل الاتصال والتعبير من خلال إقصاء المعنى عن اللغة بتفريغها منه, وذلك باستخدامها في أجزاء غير محبوكة"[١٣٧]. وتوالت تيارات كثيرة أحدثت ما أطلق عليه مُحَمَّد عبد المطلب (الفوضى الخلاقة), وذكر أنه "من البدهي أن تبدأ هذه

الفوضى فاعليتها التنفيذية بالتدمير"(١٣٨). ودخل هذا ضمن نسيج النص الشعري المعاصر, ولفت انتباه النقاد, فذكر خالد سليمان "أن دارس القصيدة العربية المعاصرة يدهشه حقا إغراق كثير من الشعراء في خلق صور مزيج من السريالية والفرويدية والتجريدية, تسعى إلى تحطيم الصور التقليدية القائمة على إبراز العلاقات المتشابهة بين أطراف الصورة على نحو ما يحدده الوعي والعقل والحواس"(١٣٩).

ضمن هذه المرجعية كتب عبد المنعم رمضان الغبار, ومن ثم فهي تحمل الكثير من السلبية, بكل تجلياتها, حيث الابتعاد عن الحضور والجري وراء الغياب ورسْم صورٍ جديدة بناء على مقولات الحداثة, مثل (أدهن الوقت بما يليق به) فهذه صورة عبثية, وكما أقر توفيق الحكيم فإن "العبث يبتدئ فعلا وينبع أصلا من المضمون, ومن فكرة أن العالم عبث ينتهي إلى الشكل العبثي الملائم لهذا المضمون"(١٤٠). وهذا الاعتقاد هو جوهر مطلع الغبار, الذي يشير إلى انعدام القيمة والمعنى لأفعال الحياة, ويلخص ذلك في (وأكتري نولا يصح أن يصير غاية), فتغيب الحدود بين ما هو وسيلة, وما هو غاية (هدف) فالكل سواء, وليس ثمة صورة أكثر تعبيرا عن هذه اللامعقولية من (أدهن الوقت بما يليق به).

ويمكن ملاحقة مظاهر العدمية والسريالية في كل الشواهد السابقة, وعلى سبيل المثال في الأبيات (٥ : ٧) يرسم الشاهد صورة مربكة, وذكر إدوار الخراط أن "من سمات هذا الشعر تسيّد العناصر الحلمية والسريالية" (١٤١). والشاعر لا يحلم, بل يتخيل (ماذا إذا حلمت) فهو ليس في غيبوبة النوم, ومع ذلك تمتلئ الصورة بأخلاط متنافرة, لم يجد

إدوار الخراط إلا احتقاب إشارات لوصف هذه الموجة الشعرية فقال, "إن (الإخلال المتعمد بالحواس) (رامبو) و (الهذيان اللاإرادي) (بريتون) و (الجمال التشنجي) (بول إيلوار) هذه كلها تكون تيارا تحتيا يسري في معظم هذا الشعر". وفي الشاهد, ثمة إخلال متعمد بالحواس في المشهد يتمثل في بناء متواليات لا يجمع بينها جامع.

وفي الصورة من (١٤ : ١٨) هذه لوحة تتكون من عشرة جمل, تصور كل جملة صورة, يصعب (إن لأم يكن مستحيلا) إيجاد علاقة بينها. ذكر سي. دي. لويس في تبرير ذلك, أنها بقايا الحركة الرمزية, التي تأتي بصور خاصة, وشخصية" تعد بمعناها وتطبيقها سرا بين الشاعر وخبرته الخاصة" واستند إلى تبرير إدموند ولسون الذي رأى "أن رموز المدرسة الرمزية يتم اختيارها عادة عفويا من جانب الشاعر لتمثل أفكارا خاصة به وهي نوع من الغطاء التنكري لهذه الأفكار"[١٤٢]. وهذه فكرة صائبة يمكن استصحابها ونحن نقرأ جمل الشاهد السابق, فمثلا (لم تكن لدي جرأة الفم المزموم, والذي ينزف منه الله, والأزقة التي مشى عليها النوم, ذات ظلمة فأُفرِخ الحروف) هذه الجمل, ما الذي يربط بينها؟ وما هو التخطيط وراء هذه الصور؟ وهل ثمة علاقة (فكرية أو عاطفية) تجمع بينها وهل هذه سريالية؟ أو دادية؟ أو رمزية؟ أو هي حالة من حالات (الفوضى الخلاقة) ؟. يذكر محمود أمين العالم أن مثل هذه الصور (بل القصائد) تتحدث عن "عالم متشظ بتفاصيله وتنويعاته المختلفة ومترادفاته وثنائياته ومفارقاته اللغوية المضادة, والفاجعة والموحية والدالة"[١٤٣]. وحتى هذا الوصف (مع قسوته) لا ينجح في رسم مخطط مثل هذه الصورة من (٩٩ : ١٠١).

ب ـ الهذيان الإرادي: في علم النفس, يعرف الهذيان كما ورد في الموسوعة البريطانية بأنه" يمثل اضطرابا عقليا يتميز بالارتباك والخلط في التفكير الذي فيه يفهم المريض بشكل غير صحيح محيطه. والشخص المصاب بالهذيان يشعر بالنعاس، وضيق الصدر، والخوف من الكوارث الوهمية. وربما يعاني من الهلوسة، ورؤية الحيوانات الوهمية المرعبة أو التفكير في أن المبنى يحترق. وقد يتبع ذلك إثارة جنونية "[١٤٤]. وهو بهذا, حالة من انفلات الوعي, وفقد السيطرة على تجميع الأمور في وحدة. وشعريا, سعى الشعراء إلى الوصول إلى هذه الحالة عن عمد (ليس حالة مرضية), وأطلق عليها بريتون (السريالي) هذا الاسم, فهي حالة "إرادية".

ترتب على تأكيد هذه النزعة أن ظهر تأكيد على إمكانية "إنتاج صور داخل الوعي من غير أن تكون بسبب مؤثر بصري"[١٤٥]. وكان من نتائجها الوصول إلى أن الأحلام والهلاوس والهذاءات والتخيل والوهم والتذكر والتداعي وأحلام اليقظة.. الخ, كلها تطالعنا بوجود صور وخيالات تقع في منطقة الإدراك رغم أنها لا تشترط وجود العين أو عنصر الإبصار كليا داخل مراحل وخطوات إنتاج تلك الصور. وهذه النتيجة مشجعة شعريا, إذ يمكن "توليف" صور بدون مثال, أو على الأقل يمكن إعادة تجميع عناصر الصور الموجودة في الواقع, وإعادة تشكيل صور جديدة, ليست نسخا من الواقع, لكنها "خيال" كامل. وعلى سبيل المثال يمكن النظر في هذا الشاهد من (٨ : ١٠).

٨- تضيء عندما يختلط التراب بالعناصر الأولى, ويستطيع الماء أن

٩- ينشع مثل الحزن, يغسل الحلمَ ويصطفيه, يشتري له فما

١٠- وإصبعين, يرسمان ساحة خالية من الأصوات,

في هذه الأبيات, الفاعل في (تضيء) الهاء المقدرة, العائدة على ماذا؟. تقدم اللسانيات مصطلحا: **Anaphora** ويمكن ترجمته بالاستذكار. وهو علاقة دلالية تقوم بين تعبيرين لسانيين لا يرتبط أولاهما بمرجع سوى عبر وساطة الثاني. وفي الغبار فإن التعبير الأول, والذي هو (مصدر الاستذكار) أو (عائد الضمير هي) مبهم, ولا يمكن تقديره بسهولة. إن أقرب لفظ يصلح مرجعا للضمير هو (أسلحة الموتى) أو (الفوضى) أو (محارة), وهي بهذا الترتيب التنازلي. ففي أول وهلة هذا الشاهد متعلق بـ (أسلحة الموتى) وهذه الأبيات الثلاثة (٨ : ١٠) صفة هذه الأسلحة. وهذا احتمال ضعيف. لأن الصفات غير متوافقة. وكذلك (الفوضى), ويصعب (عقلا) أن تكون هذه صفتها, عكس (محارة) فهنا (التراب والماء) وهما متداخلان مع دال المحارة. ويمكن (ظنا) أن يكون الشاهد متعلقا بـ (محارة), ويكمن الاستذكار هنا في الضمير. والاستذكار هنا من نمط الاستذكار بالمؤلفات (المؤلفاتي) من خلال لكسيم (التأنيث) الذي يربط الجملة ـ الشاهد, بـ (محارة) عائد الضمير. وهذا النوع من الاستذكار يقتضي تدخلا ذهنيا يتولى عملية الوصل بين (الشاهد) وجملة (أو كلمة) سابقة يتم الربط بينهما من خلال لكسيم.

يؤدي غياب الترابط إلى تشظي العبارات, ومن ثم يغيب الارتباط, فيبدو (الهذيان) كأنه مقصود. وداخل الشاهد من (٨ : ١٠) ست جمل نحوية, تكون جملة شعرية واحدة طويلة, وبرغم أدوات الربط وعلامات الترقيم إلا أن العلاقات بين الجمل غائبة, وهي موضوعات مجموعة لا يمكن حل إشكاليتها في عرف الألسنية إلا بالرجوع إلى السياق**Context**, وهو مجموع العناصر التي تتولى وضع العلامة ضمن وحدة أكبر. ويمكن من خلال ما نتحصل عليه من عملية إدراج كل جملة فيما يجاورها, وقد نوسّع تلك المجاورة حتى نقرأ الجملة في ضوء النص كله, وفي هذه الحالة يحدث تمدد للاستذكار, فيمكن أن يتواجد في جملة مباشرة للجملة (لأي جملة), كما يمكن أن يمتد كذلك إلى ابعد نقطة ممكنة. وفي هذه الحال فإن التعالق بين جمل الشاهد ليس ملزما, بل يكفي أن تؤسس أي جملة فيه استذكارا مع أي جملة في النص (قبل, أو بعد). وهذا يؤدي إلى تشظي النص, ويبدو الهذيان واضحا. وثمة مواطن كثيرة لا يُفهم أحدها إلا بالرجوع إلى سابق أو الانتظار إلى لاحق. واعتبر رولان بارت هذا من خصوصيات الشعر الحديث الذي "يهدم عفويا طبيعة اللغة الوظيفية ولا يبقي منها إلا ركائزها المعجمية"[١٤٦].

يرى النقاد في هذه التقنية وسيلة للتمرد على جمود قوانين العالم ووثوقيته التي يزرعها فينا العلم, ويكتشف الأدب أن هذه صورة مزيفة, فيحاول التمرد عليها, كما في قول صلاح فضل إن "تقنية التشتت والتجزيء والانشطار بما تعبر عنه من (لا إنسانية) تعكس جمالية هذا الضجيج العبثي للحياة التي لا تنتظم في مسيرة تنمية ولا تتماسك وحدتها

في تناغم"[147]. ورأى جاستون باشلار فيه تعبيرا مشروعا عن الفشل وتساءل "لماذا لا نتناول عندئذ الفشل بذاته. في تناقض أسباب الفعل, في عدم أداء وظيفة كان يفترض بها أن تؤدى؟ ربما سيكون لدينا على هذا النحو مثال عن اللانظام الأساسي, اختلال النظام الزماني. اختلال النظام الروحاني"[148].

وحتى في ضوء كل هذه المقترحات تظل الصورة التي يرسمها الشاهد غريبة, يمكن تفسيرها (في أحسن الأحوال) بأنها صورة حلمية. وقد ورد لفظ (الحلم) صراحة في البيت (٩), وكما يحدث في لغة الأحلام الرمزية والسريالية والوامضة, فهذه (صورة ـ حلم). وقد يشجع على ذلك ورود مادة (حلم) في النص أربع مرات (حلمتُ ـ الحلم ـ أحلامهم ـ الأحلام) وورود دوال تتعالق دلاليا مع مفهوم الحلم مثل (أنام ـ النوم ـ ظلمة ـ الليل ـ يبيت ـ ذكريات ـ استيقاظهم ـ ينام ـ تستلقي). وثمة صور كثير ة في الغبار لا يحل إشكاليتها إلا ردها إلى (الحلم) الذي أسند إليه عبد الغفار مكاوي قدرة "على تحطيم العالم, وتصويره في صورة غير واقعية ـ لكي يبث فيه أسرارا لم تكن تشع منه لو بقي عالما واقعيا"[149].

في هذا الشاهد (٢٧) جملة نحوية, تؤدي كل واحدة منها معنى مستقلا بها, لكنها تفقده في سياق الشاهد, ويشعر القارئ بإرباك هذه الجمل, و"ينشأ عن ذلك عبث تدركه العين المجردة, (إضافة إلى عبث تصويري).. ألا يمكن القول إننا إزاء صورة حلمية؟ وبالفعل تشبه نتيجة التناسب الذي أقيم بصورة ملحوظة ما أسماه فرويد "التكثيف" حيث يمكن أن تسقط الصفات التي تتوافق وتتقوّى الصفات المشتركة"[150].

إن وصف المشهد بـ "الهذيان" أو (الحلم) لا يوضح كيف نتعامل معه؟ إنه يصف ـ فقط ـ . وفي مقولات اللسانية ثمة مصطلح **Isotope** التشاكل, وهو يركز على التوارد الحاصل لبعض السيمات داخل الملفوظ أو النص على وجه الخصوص [١٥١]. ومن خلال التشاكل يمكن الوصول إلى شيء من الانسجام بين مفاصل النص, وفي الشاهد نجد الألفاظ: (غريم ـ يحارب ـ الغزاة ـ شرطي ـ الغازات ـ يقهر) ـ هذه ألفاظ مدرجة ضمن تشاكل يقود إلى إدراك أن الأمر متعلق (داخل النص ـ الشعر) بغضب (أو اعتراض أو تمرد) مما قد نفهم معه أن الشاهد تعبير عن رفض الشاعر لصيرورة الحياة. إنه نوع من (الثورة ـ الشعرية) ضد الواقع من خلال صور حلمية, ذهب التحليل النفسي (جان بيلمان) إلى أنها فردية جدا وشخصية جدا ومبهمة. ومعنى هذا أن محاولة فهم هذه (الصور ـ الحلم) أمر ضد طبيعتها غير المعنية بالإفصاح, لأنها حالات شعورية لا واعية, ومن ثم فأي محاولة لفك شفراتها لا تقود إلى "معنى" حقيقي.

جـ ـ الإغراب: في المدونة النقدية الحديثة, يمثل الإغراب ركيزة, عمل عليها الشكليون, واعتبروها غاية الفن, تبناها السرياليون, ودخلت إلى الشعر الحداثي مظهرا من مظاهر الشعرية, لدرجة أن كل "النظريات [الباحثة عن الأدبية] تحيل سر فاعلية اللغة الأدبية والأسلوب الأدبي إلى الغرابة أو الشذوذ أو الانحراف أو الانزياح"[١٥٢].

ويمكن رد "الإغراب" في الألسنية إلى أنه بناء "عالم الممكن" حيث يرى اللسانيون أنه ليس شرطا أن يقع الخطاب في كل الأحوال ضمن

"العالم الواقعي"[١٥٣], وثمة عالم الممكن, الذي يمثل الكون المنتظم عبر الخطاب. وهو معرف عبر الاختلافات التي تضعه موضع التقابل مع العالم الواقعي, الذي يسري فيه الخطاب

وفي الشاهد من (٢٧ : ٢٨) هنا "عالم ممكن", بناء عالم نصي غير منقول عن عالم الواقع. وثمة إغراب يصل إلى حد الإذهال. (الصلاة) تعبير عن الميتافيزيقي و(الثديان) إشارة إلى الحسي, في هذه الصورة يتداخل الحسي مع الميتافيزيقي مع خفاء العلاقة بينهما, دون أن يحدد النص هل أحدهما سبب عن الأخر, وكيف؟, كذلك يبدو الإدهاش في عبثية ما يترتب على "إن تبدل الثديان". هذه صورة تنتمي إلى "عالم الممكن" باقتدار, ليست "محاكاة" أو "تشبيها", وحتى في حال عدها "استعارة" يصعب أن نقدر أطرافها, إلا إذا اعتبرناها (بحسب التفتازاني) عنادية. وهي التي "لا يمكن اجتماع طرفيها في شيء لتعاند الطرفين وامتناع اجتماعهما"[١٥٤].

وكذلك في الشاهد (٣٢) (ترفرف النهود, بينما تحرر الريح سلالها من الهواء). ثمة صورتان (ترفرف النهود) وهذه يمكن تأويلها, أما الثانية (تحرر الريح سلالها من الهواء) فهذا إغراب يتعالق مع مطالب فلسفات حديثة. "إنه الإدهاش الذي ينبغي أن يشعر به الوعي أمام العالم" بحسب المفهوم الفينومينولوجي, و"الإدهاش" الفينومينولوجي "يساوق معنى القلق الوجودي الذي يظل يتحرك وراء ذلك المعنى الذي لم يجد تحيينه بعد"[١٥٥].

(القلق الوجودي ـ الإدهاش ـ الإغراب ـ الذهول ـ المفاجأة) كلها تجليات فكرة واحدة تتردد في المدونة النقدية الحديثة, تعبر عن بؤس الحياة, والذي أظهره دريدا في مفهوم (اللعب). وفي ضوء هذا يمكن النظر في الشاهد من (٤٢ : ٤٦). هذه صورة (بحسب ابوللينير) تقوم على "المفاجأة التي تذهل القارئ بغرابتها, ولهجتها الدرامية العادية" (١٥٦). فهنا الشاعر في وضعيات التباسية (عن عمد), من خلال إغراب يتعالق مع (القلق الوجودي) يدفع بالشاعر إلى مشاعر (اغتراب) وحالة (عبثية). يتم توصيفها في خطاب اللسانيات بأنها (**Modalities** ـ جهاتيات). ويطلق اصطلاح "الجهاتيات" ضمن مجال التحليل النحوي, على مختلف أوضاع الفاعل المتكلم بالنظر إلى المحتوى الجملي. وفي هذا الصدد نحصي عموما وجود أربع جهاتيات هي: التقرير والاستفهام والأمر والتعجب (١٥٧).

وفي هذا السياق, يحصل عادة, خلط بين "الجهاتيات التلفظية" و"المفهوم النحوي" لأنماط الجمل (جملة تقريرية, جملة استفهامية..). وبالرجوع إلى الشاهد فإنه يمزج التقرير والاستفهام والتعجب في صياغة واحدة, تفرغ الكلام من (الحضور) وتحيله إلى (الغياب) ـ اللعب, بحسب دريدا. ويترتب على هذا (اللعب ـ الإغراب) أن يقدم الشاهد صورة جديدة, يمكن فهمها في ضوء استبصار ابن سينا اللافت للنظر, حيث قال: "قد نعلم يقينا أنه في طبيعتنا أن نركب المحسوسات بعضها إلى بعض وأن نفصل بعضها عن بعض, لا على الصور التي وجدناها عليها من الخارج, ولا مع تصديق بوجود شيء منها أو لا وجوده, فيجب أن تكون

فينا قوة تفعل ذلك بها, وهذه التي تسمى إذا استعملها العقل مفكرة, وإذا استعملتها قوة حيوانية متخيلة"[١٥٨]. يضم الشاهد سبع جمل لا نحوية (بمفهوم تشومسكي) تؤسس عالم الممكن الخاص بالنص, من خلال إعادة صياغة كلية لوضع إنسان (الشاعر) في الحياة, محبط (وجوديا) محاصر (فينومينولوجيا) بالاندهاش من هذا العالم العبثي, العدمي, الفارغ من أي معنى, (يسكب العالم من كوب إلى فراغه الموحش). في هذا الإطار يحدث ما أسماه جرايس "الالتباس القصدي" الذي يريد المتكلم أن يبلغه السامع على أنه كذلك. وهذا يقع حين تحتمل العبارة معنيين أو أكثر, دون أن توجد قرينة تمنع ذلك"[١٥٩]. وفي الشاهد تتعدد احتمالات الفهم (والمعنى) وهدف الشاعر (ظنا) أن يوصل إلينا هذه الحالة (اللامعنى) للوجود.

د ـ **توظيف التصوف:** في النقد الحداثي تم الدفع بالخطاب الصوفي إلى صلب عملية الإبداع الشعري. وأصبحت "بنية الشعر المعاصر غير بعيدة عن بنية التعابير الصوفية والإشراقية, لا بسبب التأثر بها فحسب, بل بسبب الطبيعة الخاصة لهذه التجربة الشعرية الجديدة كذلك"[١٦٠]. وتم تصوير العملية الشعرية كحالة صوفية, عند صلاح عبد الصبور الذي جعل التجربة الشعرية تجربة صوفية, واستلهام مدارج طبقات المتصوفة, وأحوالهم ومنازلهم. وعند أدونيس الذي ربط بين الصوفية والسوريالية, في كتاب له. وبنشر المواقف, أصبحت مواقف النفري حاضرة بشدة في الخطاب الشعري والنقدي,

وثمة شعراء ونقاد يقتبسون جملا كاملة تتردد في إبداعهم من المواقف. ومن أهم الأمور التي انتقلت من الصوفية إلى الشعر الحداثي حالة "الغيبوبة", وقد يسميها البعض الشطح أو تفجير اللغة أو التأويل أو علم الباطن...الخ. فهذه هي الحالة التي انتقلت إلى الشعر الحداثي وأثرت فيه كثيرا, حتى أنه يمكن قراءة المدونة الشعرية (والنقدية) على اعتبار أنها حالة "غيبوبة" صوفية ـ شعرية.

وإذ يعترض عليها من لا يعتقد في (الغيبوبة الصوفية) ويسميها الغموض فإن ردود نقاد الحداثة وشعرائها تستلهم وتعيد ردود المتصوفة المارقين في التراث. إن من يقرأ أدونيس دفاعا عن الحداثة وغموضها كمن يقرأ الحلاج دفاعا عن وجهات نظره. وبدل توضيح مبررات "الغيبوبة", يكون الاحتماء بأن هذه حالات لا يعرفها من يجهلها. وإذ يتحدث المتبحرون في التصوف عن الظاهر والباطن والتأويل, فإن هذا هو عين ما يلجأ إليه الحداثيون, ويكون العيب عند القارئ الذي يقف عند "الظاهر", وقد منعه الله نعمة استكشاف الباطن. وإذا كان الصوفيون قد تحدثوا عن وحدة الوجود والفناء والبقاء والحلول..الخ, فإن هذا الحديث الصوفي هو عين الخطاب الشعري, فكل النصوص التي تضرب بأطنابها في الحداثة تعيش حالة ما من هذه الحالات. ومن حسن حظ الشعر الحديث ـ والشعراء ـ أن نظريات النقد الحديث تدعم هذا التوجه بصورة مباشرة أو غير مباشرة. وفي حال الوضع غير المباشر كما في البنيوية ـ مثلا ـ فإن وحدة الوجود, والله خلف الكون, والحلول والاتحاد..الخ, هذه هي البنية

الكبرى التي تنحل إليها جميع عناصر الوجود, ومن ثم يمكن تحليل الشعر بنيويا واستحضار بنياته (وهي في الأصل بنية واحدة: الحق وقد تجلى في الخلق). وفي الصورة الثانية (والتي هو صورة مباشرة في دعم التوجه الصوفي) يذهب الباحث إلى أن أغلب المناهج الذائعة الآن هي مناهج لاهوتية أساسا, أو على أقل تقدير نبتت من رحم قراءات الكتاب المقدس, كما في نظرية القارئ ونظرية جماليات التلقي ونظرية الهرمينوطيقا, فكل هذه قراءات إنجيلية وأعلامها لاهوتيون, بدءا من دلتاي وشوماخر ومرورا ببول ريكور, وهم لا يخفون ذلك, بل يجاهرون به. والنظريات المضادة للتأويل اللاهوتي تكمل باقي الصورة, كما في التفكيكية, والتي هي (باعتراف لاهوتي مختص مثل جاسبر) انتقاض لتفسير اللاهوت. لكل هذا ـ معا ـ تجد الصوفية الباب مفتوحا أمامها. وقد أحسنت خالدة سعيد إذ نفت أن يكون ذلك عن تدين, قدر ما هي حالة فنية. ومن ثم فإن التفسخ الظاهري في النصوص, وحالات التشظي اللغوي والصوري ومقامات الانزلاق إلى التمرد, ما هي إلا تجليات صوفية قديمة حاربها الناس في الدين فعاودت الظهور في الشعر, ووجدت لها قبولا واستحسانا ومباركة باسم نظريات النقد المشبعة بالروح اللاهوتية.

وفي الغبار, ثمة ألفظ تتعالق دلاليا مع التصوف, مثل (التراب ـ العناصر الأولى ـ الحزن ـ السماء ـ الله ـ الحروف ـ الفضاء ـ قبة ـ شوق ـ منزلة ـ أرواح ـ الصلاة ـ الفناء ـ النطفة ـ روح ـ أودية الله ـ خمر ـ قدرة الأشياء ـ الحضرة ـ مباهج ـ الصلصال ـ الظلمة ـ شاهد ـ جسدي ـ سيوف الله ـ النور ـ الموت ـ كتب معلقة ـ الأرض ـ مزرعة ـ الشيخ ـ الموتى ـ الباه ـ

الفخار . الشيطان) . وتوزيع هذه الألفاظ على طول النص, يُحدِثُ ما تسميه الألسنية (المفترض . Presuppose), وهو معنى ضمني يظل جزءا من الملفوظ. وتذهب الألسنية إلى أن "المفترضات, تظل الجزء المكمل للمعنى, فلا يمكن استنباطها من دون إمعان النظر في الملفوظ"[(١٦١)]. ويظل استحضار الإيحاء الصوفي . الديني لهذه الألفاظ (المذكورة قبلا) ليس من ضروريات الملفوظ, كونه لا يحصل انطلاقا من شكل الملفوظ, لكنه دلالة مصاحبة لمعنى الملفوظ, وهو ما يهيئ . نفسيا . للكلام عن (حالة دينية) لن تكون إلا بليّ أعناق النص الذي يقدم عدة ملفوظات يبدو فيها الشعور الديني ملتبسا مثل: (ينزف منه الله) و(أن الله لا يسكن في الظلمة) و(أرجلهم سيوف الله).

وحتى هذه التعبيرات الملتبسة قدّم لها أدونيس تبريرا في حديثه عن الشطح والشاطحة: "ومن لم يسلك سبلهم, ولم ينح نحوهم, ويقصد مقاصدهم, فالسلامة له في رفع الإنكار عنهم, وأن يكل أمورهم إلى الله تعالى ويتهم نفسه بالغلط فيما ينسبه أليهم من الخطأ"[(١٦٢)]. وهذا التبرير بالشطح يرفع الالتباس (ظاهريا) لكنه لا يفسر أدبية العبارات, ولماذا هي هنا؟. ويمكن ملاحظة ذلك في الشاهد من (٤٣ : ٦٤).

٦٣– متى ترفرف الأيدي, على مباهج الحضرة, أو متى مباهج

٦٤– الحضرة تستكين تحت رعشة الأيدي, فتعلوا, وتجمحا؟

في هذا الشاهد عناصر عدة من التراث الصوفي: الحضرة, والاغتراب, والشعور بالعزلة, والولاية في الأبيات (٤٥ : ٤٩)

٤٥- الوحيد من يرى في ذكرياته أودية الله, فيسحب الوادي الذي

٤٦- بقربه

٤٧- يطويه

٤٨- يسحب الذي يليه

٤٩- والذي يله

فهذه أفعال الكرامات, ووحدة الوجود, أو الحلول, والحضرة. كل هذا مجموع فيما يشبه السكر الصوفي, والذي هو كما يقول القشيري "غيبة بوارد قوي", ويقول الكلاباذي "السكر أن يغيب عن تمييز الأشياء, ولا يغيب عن الأشياء"[١٦٣], وهذا الذي يقوله الكلاباذي والقشيري عن التصوف, يقترب مما يقوله محمود أمين العالم عن التجربة الشعرية الحداثية, و"ما تتسم به هذه التجربة من تداخل وتبادل حميم بين الحسية الشديدة والتجريدية الشاطحة أحيانا, بين الذاتية الخاصة والرؤية الشمولية, بين الجزئية والكونية, بين منطق الشعور والوجدان, وانعدام المنطق والتسلسل السببي في كثير من الأحيان"[١٦٤]. يتحدث المتصوفة عن (السكر) ويصف محمود أمين العالم ما يترتب على ذلك (شعريا) في القصيدة حيث تتجمع الأشياء التي غاب الشاعر (فقط) عن تمييزها, لكنه لا يغيب عنها, فتحتشد كل هذه العناصر المشتتة في الشاهد, وقد تبدو في وضعيات غريبة, أو حتى مفتقدة للوهج الديني, وهذا بسبب أننا لا ننظر إلى "الباطن" وأن قصورنا يقفنا عند "الظاهر" فتغيب عنا "وحدة" الأشياء.

وفي الشاهد من (١٠٢ : ١٠٤)

١٠٢- لعلي ذات يوم اشتري الأحلام, أرصفها, وأبني فوقها برجا

١٠٣- عليه خرائط الأجساد, مازالت يدي تحتزّ من عنقي, صراخا

١٠٤- يشبه الماضي, ويشبه ذلك الوقت الذي أبغيه

ما أسهل وصف هذا الشاهد بـ "الرؤيا", ذلك المصطلح النقدي الحداثي الذي هو "لحظة من الإشراق, يتم فيها محو المسافة بين الذات والموضوع, وبدون واسطة", لكن, حتى هذا الوصف قاصر. كيف نصف هذا الشاهد؟. هل هو شطح أو حلول أو خيال؟ هل تفي مثل هذه الاصطلاحات المتكلسة لوصف هذا الشاهد؟ ومتى يتحدد الكلام باعتباره ضمن واحد من هذه المصطلحات؟. وحتى التفرقة المعتبرة (والتي تبدو أفضل المقترحات) التي قدمها كولريدج بين الخيال والوهم, تبدو الآن ضربا من العقلانية المرفوضة, بل ضد الشعرية. إذن ليس هناك حدود بين هذه الاصطلاحات, والأمر متروك للقارئ ليحدد درجة خيالية (وليس: الخيال) الكلام الذي يقرأه. فإن استطاعت ذاته (القارئ) بناء عالم افتراضي (عالم النص ـ العالم التخيلي ـ عالم الممكن .. الخ) فهذا الذي يقرأه في حدود الخيال مهما كان مباعدا, وقائما على التوهم Fancy بمعيار كولريدج, وإن شعر (القارئ) بتوهج الدرجة, مع ذلك يمكن "الإمساك" بأطراف منها, حتى لو بصورة ناقصة ـ جزئية, ويقوم هو بسد فراغات بعضها (وليس كلها) فهذا شطح, والشطح محمول, دوما, على نقص لدى القارئ لعجزه عن ملاحقة هذا المستوى العالي من الفكر الذي يقرأه. فإن شعر القارئ بعجز مطلق وإبهام وانسداد مغالق النص (كلية)

فهذا ضرب من الهلاوس. وعلى هذا الأساس يمكن النظر إلى هذا الشاهد (بل كل النص) على أنه يحمل البذرة التي تولد هذه الاصطلاحات (السابق ذكرها) ويتوقف هذا على تربة حاضنة (هي المتلقي) الذي يتفاعل مع واحدة من هذه البذور الثلاث فيرى النص بما يناسب حالته الثقافية واستعداده الأدبي وقدرته على اطراح ذاته وتقمص ذوات النص. ذات القارئ المضمر في النص, وليس ذات القارئ الفعلي المتلقي الذي يفك شفرات الكلام.

والشاهد من (١٩ : ٢٦)

١٩- ماذا إذا ادعيت أن كل هذه الأشجار, كانت بذرة واحدة وأن

٢٠- كل هذه النساء, آهة واحدة, وأن رحلتي من آخر البيت إلى

٢١- الردهة, كانت خطوة واحدة, وأن كل - العالم استوى, في

٢٢- برهة, لكي تضمه ساقان, شفّتا, والتفّتا, تخبئان قبة واحدة,

٢٣- وتعلنان أن صدأ الحرير ممكن, وأن لحظة واحدة هي التي

٢٤- تبقى, لكي تؤمنا الطيور, أو نؤمّها, أو ربما معا نصطف دونما

٢٥- شوق إلى منزلة. ودون مهنة, سوى أن نستريب في أرواحنا,

٢٦- نلفها بالعرق الرائق, نستعجلها

كيف نفهمه إن لم نضعه في إطار التصوف, وأنه أثر من "وحدة الوجود" وفكرة "الهيولي" و"الصورة" عند الفلاسفة, حيث "الكل" مجرد

"صور" لجوهر واحد هو "الهيولي", وعنده تنتفي الثنائيات, ويعود الكل إلى مبدأ واحد, فتكون "كل الأشجار", "كل النساء" و"الرحلة" بل "كل العالم" يستوي . كله . في "جوهر واحد", وإذا كان المتصوفة يرون انتفاء ثنائية الحق والخلق, وإثبات الوجود للحق وحده, فإن الشاعر . هنا . يتلاعب, فيصبح "الهيولي" تجليا لإثارة حسية, هي "ساقان, شفتا, والتفتا, تخبئان قبة واحدة". ولا يخفى ما بهذه الصورة من تلاعب بالموروث الصوفي, الذي سرعان ما يرتد إليه في البيتين (٢٧–٢٨)

٢٧– هي الصلاة, إن تبدل الثديان, أصبحا عجينة, تكفي

٢٨– لصنع السلم الخلفي, والفناء,

والحديث عن "الصلاة" التي يتلاعب بها الشاعر, بوضعها مع "الثديان", وإدخال الكل في صورة "عليها رائحة رعونة" بحسب الشريف الجرجاني في تعريفه السابق للشطح.

وباجتماع هذه العناصر الأربعة (السلبية, والهذيان الإرادي والإغراب والتصوف) في الغبار, بهذه الكثافة, تتحول دلالة النص إلى القيمة الجمالية, فتخفت الدلالة الإشارية وتقل المعلومات (بل تنخفض جدا) التي ينقلها النص, وبذا ترتفع درجة إعلاميته, وهذا يؤدي إلى الإعلاء من الوظيفة الشعرية, مما يحقق أدبية النص.

٣ـ إعادة رسم الخريطة الدلالية للغبار

في تبسيط مستفز قدم تودوروف تصوره للعلاقة بين المرسل والمستقبل على "أن النص مجرد رحلة خلوية يجلب فيها الكاتب الكلمات, بينما يجلب القراء المعنى"[(١٦٥)]. وهذا جوهر ما تدور حوله المدونة النقدية الحديثة. جلب عبد المنعم رمضان نص "الغبار" وعلينا جلب "المعنى" الملائم له, لكن كيف؟.

من منظور سيميائي يمتلك المتلقي "موسوعة دلالية" لتأوّل العلامات اللغوية. ويصف اللسانيون تكوّن هذا الموسوعة من خلال طبيعة الجماعة البشرية في تعاملها الفعلي مع البيئة الطبيعية والاجتماعية, وبسبب توزيع العمل . تكتسب هذه الجماعة "علما خاصا عن العالم, يتفاوت سواء في كمه أو عمقه, ويمكن أن يحتوي فضلا عن ذلك تقويما مختلفا تماما [مما يفهم ضمنه معارف مخصصة, تنتظم فيها الأقوال والقضايا أو مركبات القضايا وأيضا الإنجازات النظرية أو مركبات الإنجازات النظرية],.., [وإذا كان] العلم المعجمي, أي العلم الدلالي, يُعدُّ اليوم أكثر العلم الغالب الذي يملكه أعضاء أية جماعة بشرية معينة, ويكون لديهم عند التمثيل الدلالي في التدوين المعجمي, [فإن] هذا العلم الغالب سيتم إلغاؤه بواسطة ما يسمى العلم الموسوعي الذي يقودنا بالضرورة إلى أن يُقبَلَ بجانب المعجم تخزين علم آخر في الذاكرة يشمل تلك المجالات المعرفية التي

يمكن أن تسمى العلم الموضوعي أو علم الخبراء"[١٦٦]. ومن خلال هذا "العلم الموسوعي" (الذي هو أوسع من العلم المعجمي) نواجه الغبار.

من وجهة نظر بيرس, فإن المؤول كما يتجلى في الفهم الصحيح للعلامة, يسمّى في العادة مدلول العلامة. ونفس مدلول العلامة ـ بدوره ـ يحيل إلى مؤول آخر, وهكذا. "إن المفهوم خصب لأنه يظهر كيف أن العمليات السيميائية, تحيل بواسطة تحوّلات مستمرة علامة على علامات أخرى أو على سلسلات أخرى من العلامات, كما أنها تحدد المدلولات (أو المضامين, أي بإيجاز, تحدد تلك "الوحدات" التي أفردتها الثقافة في عملية مناسبة المضمون) بصفة تقريبية أكثر ما يمكن, من دون "وضع اليد عليها" بصفة مباشرة, لتجعلها فعلا في المتناول بواسطة وحدات ثقافية أخرى"[١٦٧], فإذا كان هذا يحدث ويتوقعه المتلقي (والمشتغلون بالدلالة) من اللغة العادية, والتي هي أقرب إلى أن تكون "أحادية الدلالة" فكيف يكون الحال مع لغة أدبية الأصل فيها أنها "متعددة الدلالة" ؟. لابد أن تتماهى العلامة في مؤول بدوره يتماهى في مؤول ثان بعد أن يصبح علامة, وهكذا, لا بد أن هذا حادث بالفعل, والقوة. ويكون السؤال المطروح: كيف تتلقى البنية الذهنية اللغوية للمتلقي هذا التأويل؟ كيف نتعامل مع هذه النصوص؟. ويجيب السيميائيون: من خلال "الموسوعة" والتي هي "المجموعة المسجلة لجميع التأويلات" ـ بحسب إيكو ـ "ويمكن تصورها موضوعيا, على أنها مكتبة المكتبات, حيث تكون المكتبة أيضا أرشيفا لجميع المعلومات غير اللفظية, التي تم تسجيلها بطريقة من الطرق, من الرسوم الصخرية وصولا إلى مكتبة الأفلام. ولكنها لا تبقى مسلّمة لأنها في

الواقع ليست قابلة للوصف في كليتها. وما يجعلها غير قابلة للوصف عوامل شتى, من ذلك: أن سلسلة التأويلات غير محدودة, وغير قابلة للتصنيف ماديا, ثم إن الموسوعة باعتبارها كلية للتأويلات تتضمن أيضا تأويلات متناقضة, كما أن النشاط النصي الذي نقوم به انطلاقا من الموسوعة وبالتصرف في تناقضاتها وبإدخال ضروب جديدة من التجزئة على المسترسل ـ حتى إن اعتمدنا في ذلك تجارب متدرجة ـ يغير على مرور الزمن الموسوعة, حتى إن تصورا شاملا ومثاليا عنها ـ إن أمكن هذا ـ يكون غير مكتمل في اللحظة التي يتم فيها هذا التصور. وأخيرا فإن الموسوعة باعتبارها نظاما موضوعيا لتأويلاتها "يمتلكها" مختلف مستعمليها بوجوه مختلفة"[١٦٨]. والآن" ماذا يترتب على هذا التحليل في مواجهة الغبار؟.

هل نتوقع أن امتلاك كل متلق لموسوعته الخاصة (جدا), وهي بالضرورة تتعارض وتتقاطع مع الموسوعة الخاصة للشاعر ـ هل يحول ذلك دون رسم خريطة دلالية للنص؟. وما هي الإجراءات الاحترازية التي تحول دون الوصول إلى هذا اليأس؟, خصوصا أن الألسنية تقرر أن "إنتاج النص,.., ليس هدفا بحد ذاته. وإنما يكون دائما تحقيقا لقصد المتكلم, ويخدم دائما تلبية حاجات الاتصال", حتى لو لم يكن طلب الفهم هو الهدف الوحيد من السلوك اللغوي, فإنه دون شك أحد الشروط الأساسية لأن يستمر المتلقي أصلا في معالجة النص إدراكيا, ويستطيع بناء على ذلك إحداث الحالة المرغوبة لدى المتكلم[١٦٩].

نحن في وضع التباسي, تعلي المدونة النقدية من (حريتنا) في جلب (المعنى) بناء على موسوعة خاصة بنا, غير متقيدين بـ (العلم المعجمي),

وفي نفس الوقت ثمة تحذيرات من (الفوضى) المترتبة على هذه الحرية. ويقترح الباحث معيارين لجعل حرية القارئ محدودة بفضاء النص, وهما:

١ـ بناء الموسوعة الدلالية عن النص

". إذا أعدنا قراءة الغبار (أو الجزء المذكور منه), ماذا يترسب في وعينا بالنص؟. ذكر بوجراند ودريسلر أن المتلقي يبني موضوعة أساسية, ويتقدم بها في (مخطط) يتم تعديله إلى أن يتوصل المتلقي إلى (مدونة) تجمع النص [١٧٠]. ويتم بناء هذا المخطط من خلال (مفاهيم) تثبتها الذاكرة الجمعية بين عدة دوال. ومثلا في مطلع النص تقابلنا الأفعال (منحتُ . جلست . أنفخ . أكتري . حلمت) هذه الأفعال, تجريبيا, بواسطة امتحان التداعي, يتكون لكل واحد منها مفهوم في الذاكرة, وبِجَمْعِها هكذا, يبني المتلقي علاقات وثيقة بين بعضها (جلست . أنفخ) وعلاقات فاترة بين البعض الآخر (منحت . حلمت), ومن خلال تداخل هذين النمطين من العلاقات (الوثيقة والفاترة) وما يتداعى حولهما مما ارتبط في الذاكرة من مفاهيم, تُنشِّط القراءةُ الذاكرةَ, إذ "كل ما نقرأه يغوص في ذاكرتنا ويختزن, وقد يعاود الظهور مرة أخرى في وقت لاحق موضوعا على خلفية مختلفة, ونتيجة لذلك, يتمكن القارئ من تطوير سياقات لم يكن من الممكن توقعها حتى الآن"[١٧١].

يترتب على هذا التداعي بناء "العلم السياقي" الذي يمنحه المتلقي للنص, و"لا تقوم في هذا النموذج السياقي فيما يبدو العلامات فقط على "سياقات المحيط" المميزة, بل أيضا وبشكل خاص قيم الخبرة عن

حقول الحدث الممكنة أو النمطية ومجريات النشاط. من أجل ذلك نختار مفهوما سياقيا واسعا, تدمج فيه أيضا معارف عن مجالات الاتصال والمؤسسات وتشكيلات المجتمع" (١٧٢). بذلك يتم إنتاج "دلالة". تدور حول هذه "المفاهيم" التي يلتقطها المتلقي, ويبني بينها علاقات وروابط, لا ترجع هذه الدلالة إلى "العلم المعجمي" للغة, بقدر ما تتوقف على "علم إضافي", وهذا العلم "لم يعبر عنه بوضوح في النص. هذا العلم يعد كثيرا سياق الحدث,.., في حالات كثيرة يمكن أيضا أن يعوض العلم المفقود بواسطة عمليات إدراكية, أي من العلم الثابت, ويملأ الفراغ من مصادر العلم المخزونة في الذاكرة, مثلا بواسطة النظريات والتمثيل العلمي, مما نملكه من الأوضاع المركبة ومجرى الأحداث وما شابه ذلك"(١٧٣).

ويمكن في الغبار أن نجمع عدة (مفاهيم) موزعة على مدار النص, فالأفعال المذكورة قبل, توحي بـ (الفراغ الروحي) وبعد ذلك يمكن أن نجمع (هاربا ـ الفوضى ـ الفراق ـ أسلحة ـ التراب ـ الحزن ـ خالية) وهذه توحي بـ (العدم), ونربط بين (الفراغ والعدم), فكأن مطلع النص إلى البيت (١٠) يدور حول وطأة هذا الشعور المتأرجح (بل المتنامي) من إحساس الفراغ إلى مكابدة العدم. ومن (١١ : ٢٨) فثمة مفاهيم (تجويف ـ أحشاء ـ هاوية ـ المزموم ـ ينزف ـ النوم ـ ظلمة ـ يتسخ ـ الشحاذ ـ آهة ـ صدأ ـ نستريب ـ العرق), وجمعها هكذا مباح في أعراف النصية, حيث "يفتش المتلقي في النص عن المعلومات الهامة لحل المهمات, يلحقها بإطار المهمات النشط من قبله أو ينظر إليها بوصفها حوافز لطرق حل جديدة" (١٧٤), ومن المهم التأكيد على أننا نخلع ذواتنا على النص, وهذا ما أشار

إليه تودوروف "يجلب القراء المعنى", وأكده بوجراند بقوله, "المعرفة الإنسانية بالعالم تهيئ للإنسان خلفية مشبعة بالتعويضات والتفضيلات والاحتمالات والتفاعلات بالنسبة لكل حكم يحكمه الإنسان"[١٧٥]. وهذا يعني (صراحة) أن انتقاء هذه المفردات, وعدها "مفاهيم" يبني عليها الباحث مفهومه عن النص. هذا عمل فردي جدا, ولا يصمد أمام اختبار الصدق. وكل ما يمارسه المتلقي (الباحث) هو إعادة عمل (مونتاج) للنص, أو ما يسميه علم اللغة النصي "الكتابات".

على هذا الأساس يمكن متابعة النص, ومن (٢٩ : ٤٩) تظهر مفاهيم (الظلمة . كسر . تهدمت . تبكي . الحزن . الموحش . تخر . روح . المنفى) وهي مفاهيم موغلة في الإحباط والبؤس, فكأن النص يتطور (دلاليا) باتجاه الأسى والبشاعة. وهذه (البشاعة) منثورة بمفاهيم عدة في النص, من (٥٠ : ٩٠) حيث الشعور بالإحباط والإخفاق ينتشر في مفردات عدة.

ويستطيع المتلقي مواصلة بناء (شبكة دلالية) عن الغبار, تتجمع حول مفهوم كلي كبير مثل (الفشل) أو (الإحباط) أو (القنوط), ويتخذ هذا المفهوم مرجعا سياقيا للنص, ونمارس "لي أعناق النص" . كما أكد الغذامي من قبل . كي يستجيب, وهو يستجيب بسهولة, لأن النص أساسا يفتقد الإشارية (المعجمية) ويعلي من شأن الوظيفة الشعرية, ومن ثم تكون اللغة (الأدبية) خالية من الإحالة خارج النص, وبالتالي . بسهولة . تشير إلى مفهوم نزعم أنه (داخل النص). و"ينتج عن ذلك بالطبع أن المتلقين المختلفين يمكن أن يصلوا في قضية فهم النص إلى نتائج تفسيرية

مختلفة, بطرق مختلفة, ونابعة من عمليات بنائية متباينة, لأنه لا يمكن أن يكون لدى كل المتلقين مصادر علم متماثلة, يملأون بواسطتها بناء النص, أي معلومات النص, في قضية الفهم"[١٧٦].

٢ـ بناء القوة الإنجازية للقصيدة

والقوة الإنجازية هي مبدأ البنية الدلالية للفعل الإنجازي, الواصفة لقيمته العملية, وهي وظيفة تعمل اللغة بواسطتها في متلقي الخبر[١٧٧]. وفي حال تعذر فهم جملة أو مقطع, فيمكن الرجوع إلى القوة الإنجازية على اعتبار أن هذه (قصيدة) وهذا (شعر). وهذا جزء (أو مقطع أو فقرة) من هذا الجنس, وبالتالي نقدر على دمج الغامض (المستغلق) بالقوة الإنجازية للنص (كله). وعلى أساس أن الشعر (لا يقول ما يعني), ويهتم ـ بالأساس ـ بالوظيفة الشعرية, يمكن تمرير هذا المقطع الغامض وحمله على أنه إعلاء للوظيفة الشعرية, يساهم في "تغبيش" المرسلة. وفي الغبار مقاطع لا تحل إشكاليتها إلا بهذا الإجراء كما في الأبيات من (١٠٥ : ١٢٤), ففي هذا المقطع تتراكم الدلائل اللغوية, دون أن تكون ثمة علاقات يمكن استرجاعها بين هذه الشذرات, فلا يجمع بينها جامع, وحتى علامات الترقيم تختفي, وهذا من شأنه أن يعلي الإعلامية على حساب المعنى الإشاري, وفي هذا الصدد أشار أوستن إلى سلاسل الأفعال المترتبة على الملفوظ, حيث "لاحظ أن الأقوال الأدائية**Per formatives**.. ليست سوى حالات خاصة من سمة عامة تعرضها أية فئة من الأفعال الكلامية, سواء أكانت أوامر أو رغبات أو أسئلة أو تحذيرات أو إثبات. وكل هذه الأفعال فضلا عن قولها شيئا (وهذا هو الفعل التعبيري **Locutionary**)

تفعل شيئا بقوله (وهذا هو الفعل التمريري Illocotionart) وتترتب عليها آثار من خلال القول (وهذا هو الفعل التأثيري Perlocutionary)" [١٧٨] , وما يترسّب في ذاكرة القارئ هو الفعل التأثيري.

يمكن في الغبار استخلاص "الفعل الكلامي الأكبر" وهو بحسب فان دايك, "فعل الكلام الإجمالي الذي يؤديه منطوق الخطاب الكلي الذي تنجزه سلسلة من أفعال الكلام المختلفة"[١٧٩]. ويفهم هذا في الغبار على أنه "الموضوع الكلي" أو "عالم النص", أو الفكرة العامة للنص. وإذا افترضنا (ظنا) أن الغبار تجربة جمالية في (الفوضى) . كما مر . وهي (الفوضى) ٣, بحسب باشلار, وهي الفكرة العامة والمجردة عن مفهوم الفوضى, فإن هذا المفهوم يشكل "الفعل الكلامي الأكبر" في النص. وكان فان دايك قد انتهى "إلى أن سلسلة الأفعال الكلامية تفسر بأنها فعل كلامي واحد, إذا كانت تشير إلى مقصد إجمالي واحد. ويمكن لهذا الفعل الكلامي . على مستوى أعلى . أن يكون بدوره شرطا أو نتيجة لأفعال كلامية أخرى. أطلق فان دايك على أفعال الكلام المفردة (أو البنية الطولية لسلاسل أفعال الكلام) اسم "التداولية الصغرى", وأطلق على دراسة التنظيم الكلي للتفاعل الاتصالي, أي التنظيم الكلي لمتواليات الأفعال الكلامية والسياقات وعلاقتها ببنية الخطاب, اسم "التداولية الصغرى", وأطلق على دراسة التنظيم الكلي للتفاعل الاتصالي, أي التنظيم الكلي لمتواليات الأفعال الكلامية والسياقات وعلاقتها ببنية الخطاب, اسم "التداولية الكبرى". الفعل الكلامي الذي تؤديه متوالية من الأفعال الكلامية هو إذن فعل كلامي إجمالي, أو فعل كلامي أكبر"[١٨٠].

ومن عزل المفاهيم (كما سبق) وبناء (فعل كلامي أكبر) يشمل (خطاب) النص ويحتويه, يمكن عزو كل الأفعال الكلامية الصغرى إلى الفعل الكلامي الأكبر, في حال ندَّتْ عن الفهم, أو بدت أنها "خارج السياق". في هذا السياق لا يمكن (مطلقا) أن يظل نص بلا "فهم", ولا يمكن أن يتواجد نص بلا "رسالة" مهما زعم الشعراء (والنقاد) عن غياب المرجعية, وغياب المحاكاة, واللاإحالة, ومهما كرر النقاد وأعادوا القول بأن الأدب لغة جمالية تشير إلى نفسها, فثمة حضور لـ "قارئ" الذي يمتلك قوى سحرية, تفك كل الشفرات. ومن يلحظ الدراسات العديدة عن "الحبك والسبك", يكتشف أنه لا يوجد نص ـ مهما كان ـ يخلو من ألف وسيلة لضمه وجمعه. وحتى في "عود الضمائر" والتي هي من اشد المناطق إرباكا, والتي استغلها الحداثيون, فقد أثبت بوجراند ودريسلر في الحديث عن دور الضمائر في الربط بين مفاصل النص, وأطلقا على هذا الإجراء (الإشارة) وجعلاها قسمين (أ) لاحقة. (ب) سابقة. فأحيانا يكون عائد هذه الإشارة على شيء سابق, مذكور في النص, وأحيانا يأتي بعدها. والإشكالية في تقدير المسافة بين الإشارة ومدلولها, وخصوصا في السابقة. فمسموح أن يتم الربط بين ضمير وعائده بعد عدة سطور مهما طالت, وهذا من أهم آليات تضام النص (**Cohesion**). وأشارا إلى أن (الشكل البديل) والمتمثل في الإشارة والذي قد يولّد في ذهن مستقبل النص عند مواجهته له موقعا خاليا على نحو مؤقت, يتم تزويده بالمحتوى المطلوب (الذي يشاركه في المدلول) عند استيعاب مستقبل النص لباقي الكلام, وهذا (الشكل البديل) قد يتوجه نحو حادث أو موقف بتمامه بدلا من

موضوع مفرد. وفي حال فشل العثور على (شكل بديل) [١٨١] من الإشارة موجود في النص فيمكن لنا ـ في هذه الحالة ـ تقدير موقف أو حال أو هيئة أو أي شيء يعود إليه الكلام, ويمثل الإشارة, ويكون ذلك في ذهن المتلقي من أهم عوامل تماسك النص, وفي هذه الحال فإن النص يحيل إلى خارجه, وهذا معترف به, إذ إن النص كله علامة ـ أيقونة, وما تشير إليه (Referential) موجود خارج العالم اللغوي لها. والخلاصة أنه لا يبقى نص بلا تماسك, والتماسك صفة ليست في النص, بل شيء نخلعه عليه, وكذلك لا يوجد نص بلا فهم. وبالمثل, فإن الفهم صفة ليست في النص, بل شيء نخلعه عليه.

الهوامش والمراجع

** القصيدة منشورة في مجلة إبداع, العدد الأول . السنة العاشرة . يناير . ١٩٩٢– وهي للشاعر عبد المنعم رمضان.

١- فولفجانج هاينه من وديتر فيهفيجر (مدخل إلى علم اللغة النصي) ٥١, ترجمة فالح شبيب العجمي, مطبوعات جامعة الملك سعود, ١٩٩١

٢- محمد مفتاح (مدخل إلى قراءة النص الشعري : المفاهيم معالم) ٢٥٣ . فصول . المجلد ١٦ . العدد الأول . ١٩٩٧

٣- عبد الحق بلعابد (عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص) ٩٣ . الجزائر . ط١ . ٢٠٠٨

٤- السابق / ٦٧

٥- محمد عبد المطلب (شعراء السبعينيات وفوضاهم الخلاقة) ٣٩. الهيئة المصرية العامة لكتاب . ٢٠٠٩

٦- نعيمة فرطاس (أدبية النص لدى ميخائيل ريفاتير: السابق في اللاحق) ٩٦٧ . كتابات معاصرة . العدد ٧٤ . ٢٠٠٩

٧- روبرت دي بو جراند و فولفجانج دريسلر (مدخل إلى علم لغة النص) ١٩٢. ترجمة إلهام ابو غزالة وعلي خليل محمد . ١٩٩٢

٨- عبد الحق بلعابد / ٧٥ : ٧٨

٩- فولفجانج هاينه من وديتر فيهفيجر / ١٥٨

١٠- بوجراند ودريسلر / ٥٢

١١- فاضل الأسمر (السرد السينمائي) ١١. الهيئة المصرية العامة للكتاب . ٢٠٠٧

١٢- موريس ابو ناضر (إشارة اللغة ودلالة الكلام) ١٥٤ . الطبعة الأولى . بيروت ١٩٩٠ .

١٣- ما كفارلين (الحداثة) ج ١ / ٢٥

١٤- عبد الغفار مكاوي (ثورة الشعر الحديث) ج ١ / ٢٠٣ . الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٢

١٥- حلمي سالم (التجريب: قوس قزح) ٣٢٣ . فصول . مج ١٦ . ع ١ . ١٩٩٧

١٦- الكرمل . ندوة بعنوان شعر السبعينيات في مصر, شارك فيها نخبة من شعراء مصر, منهم عبد المنعم رمضان, العدد ١٤ . ١٩٨٤

١٧- إدوار الخراط (شعر الحداثة في مصر دراسات وتأويلات) ٢٣٧– الهيئة العامة لقصور الثقافة– القاهرة . ١٩٩٩

١٨- مُحَمَّد خير البقاعي (بحوث في القراءة والتلقي) ٢٨ ترجمها وقدم لها وعلق عليها,. مركز الإنماء الحضاري . حلب . ط١ . ١٩٩٨

١٩- رولان بارت (لذة النص) ٢٧ ترجمة منذر عياش . مركز الإنماء الحضاري . حلب . ط١ . ١٩٩٢

٢٠- امبرتو ايكو (السيميائية وفلسفة اللغة) ٢٤٠ . ترجمة احمد الصمعي . المنظمة العربية للترجمة . ٢٠٠٥

٢١- كمال نشأت (شعر الحداثة في مصر) ١٣٧ . الهيئة العامة للكتاب . ٢٠٠٢

٢٢- محمود أمين العالم (الشعر العربي المعاصر بين التجربة والتجريب) ٢٧٣ . فصول . مج ١٦ . ع ١ . ١٩٩٧

٢٣- عبد القاهر الجرجاني (أسرار البلاغة) ١٢٧ تحقيق مُحَمَّد الإسكندراني . دار الكتاب العربي . لبنان . ١٩٩٦

٢٤- فولفجانج هاينه من وديتر فيهفيجر / ٤٤

٢٥- السابق / ٢٧

٢٦- مُحَمَّد خير البقاعي (الكلام على الكلام) ٥٧ . دراسات في الفكر والثقافة . ط١. مؤسسة اليمامة الصحفية . ٢٠٠٣

٢٧- فولفجانج آيزر (عمليات القراءة مقاربة ظاهراتية) ٣٤٨ . ترجمة علي عفيفي . فصول . مج ١٦ . ع٤ . ١٩٩٨

٢٨- السابق / ٣٤٨

٢٩- مُحَمَّد خير البقاعي (بحوث في القراءة والتلقي) ٤٦

٣٠- السابق / ٤٤

٣١- السابق / ٨٨

٣٢- ثمة تلخيص جيد لفكرة جادامر عن اللعبة **Game** لدى دايفيد جاسبر : (مقدمة في الهرمينوطيقا) ١٥٠ و ١٥١

٣٣- فولفجانج هاينه من وديتر فيهفيجر / ١٥٧

٣٤- دايفيد جاسبر (مقدمة في الهرمينوطيقا) ١١٢ ترجمة وجيه قانصو . الدار العربية للعلوم ناشرون . الجزائر . ط١ . ٢٠٠٧

٣٥- جون أوستن (نظرية الكلام العامة : كيف ننجز الأشياء بالكلام) ١٥ . ترجمة عبد القادر قنيني . إفريقيا الشرق . ١٩٩١

٣٦- بول ريكور (نظرية التأويل: الخطاب وفائض المعنى) ١٢٤ . الهامش . ترجمة سعيد الغانمي . المركز الثقافي العربي . بيروت . ط٢ . ٢٠٠٦

٣٧- جاسبر / ٢٢

٣٨- امبرتو ايكو (السيميائية) ٢١ و٢٢

٣٩- صلاح فضل (أساليب الشعرية المعاصرة) ٣٨٢ . الهيئة العامة لقصور الثقافة . ١٩٩٦

٤٠- فاطمة الطبال بركة (النظرية الألسنية عند ياكوبسون) ٧٥ . المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر . بيروت . ط١ . ١٩٩٣

٤١- سعيد بنكراد (المؤول والعلامة والتأويل بصدد بوروس) ٣٦٠ . فصول . مج ١٦ . ع ٤ . ١٩٩٨

٤٢- يوري لوتمان (مدخل إلى سيميائية الفيلم) ٦ ترجمة نبيل الدبس . النادي السينمائي في دمشق . مطبعة عكرمة . ط١ . ١٩٨٩

٤٣- امبرتو ايكو (السيميائية) ١١٨و١١٩, وهذه النقطة, تحديدا, استلهام لأفكار رائعة قدمها ايكو.

٤٤- السابق / ١١٩

٤٥- بوجراند ودريسلر / ١٣٦

٤٦- فولفجانج هاينه من وديتر فيهفيجر / ١٥٤

٤٧- امبرتو ايكو (السيميائية) ٦٦

٤٨- بوشبندر (التفكيك وقراءة الشعر) ٨٦ . ترجمة عبد المقصود عبد الكريم . إبداع . ع١١ . نوفمبر . ١٩٩٢

٤٩- عمارة كحلي (الفلسفة الفينومينولوجية: الأفكار والمعرفيات) ٥٥ . كتابات معاصرة . ع ٧٧. ٢٠١٠

٥٠- أوستن (نظرية أفعال الكلام) ٨ . مقدمة المترجم

٥١- بول ريكور (نظرية التأويل) ٩٢

٥٢- كمال ابو ديب (لغة الغياب في قصيدة الحداثة) ٨٥ . فصول . مج٨ . ع٣و٤ . ١٩٨٩

٥٣- بول ريكور (نظرية التأويل) ١١١و١١٢

٥٤- فولفجانج هاينه من وديتر فيهفيجر / ٦٨

٥٥- نورية شيخي (عملية التواصل: الاتجاه التداولي في البحث اللغوي المعاصر) ٨٦ كتابات معاصرة . ع ٧٨. ٢٠١٠

٥٦- كمال ابو ديب / ١٠٣

٥٧- بوجراند ودريسلر / ١٩٣

٥٨- بول ريكور (نظرية التأويل) ١٢٤

٥٩- لويس باني (القراءة السيميائية والمشروع اللاهوتي وقائع وتساؤلات) ١١٥و ١١٦ . ترجمة نزار التجديتي . مجلة دراسات سال . ع٥ . ١٩٩١

٦٠- مُحَمَّد مفتاح (مدخل إلى قراءة النص الشعري: المفاهيم معالم) ٢٤٩ . مج ١٦ . ع١ . ١٩٩٧

٦١- فولفجانج هاينه من وديتر فيهفيجر / ١٤٥

٦٢- السابق / ٢١٥

٦٣- فاضل الأسود / ٨٩

٦٤- مُحَمَّد بدوي من مشاركته في ندوة الكرمل. ع١٤ . ٣٠٢

٦٥- ادوار الخراط / ١٦

٦٦- فرناندو لاثارو (الوظيفة الأدبية والشعر الحر) ٤٧ . ترجمة محمود السيد محمود على . فصول . مج ٦ . ع٣. ١٩٨٦

٦٧- حلمي سالم . ندوة الكرمل . ٣٠٧

٦٨- كير إيلام (علامات المسرح) ٢٤٨ ترجمة سيزا قاسم ضمن مدخل إلى السيميوطيقا . دار إلياس . ١٩٨٦

٦٩- بول ريكور (نظرية التأويل) ٨٧ وما بعدها

٧٠- هنريش بليت (البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص) ١٠٣ . ترجمة مُحَمَّد العمري . إفريقيا الشرق . ١٩٩٩

٧١- عابد خزندار (عن الحداثة وما بعدها) ٧٢ . إبداع . ع١١ . نوفمبر . ١٩٩٢

٧٢- السابق / ٧٦

٧٣- ناجي فوزي (آفاق الفن السينمائي) ١٣٠. دار غريب . القاهرة . ٢٠٠٣

٧٤- منى الصبان (المونتاج الخلاق ما بين القديم والحديث) ١١٢ . دار غريب . القاهرة . ١٩٩٧

٧٥- السابق / ٩١

٧٦- السابق من ٧١ إلى ٧٣, بتصرف

٧٧- منى الصبان (فن المونتاج في الدراما التلفزيونية) ٧٧ . الهيئة المصرية العامة للكتاب . ٢٠٠١

٧٨- منى الصبان (المونتاج الخلاق) ١٠٣

٧٩- السابق / ٥٨

٨٠- فاضل الأسود / ١٦٩

٨١- هنريش بليت / ١٠٣

٨٢- السابق / ٦٦

٨٣- امبرتو ايكو (السيميائية) ١٣٧

٨٤- السابق / ١٣٨

٨٥- بوجراند ودريسلر / ٨١

٨٦- فولفجانج هاينه من وديتر فيهفيجر / ٤١

٨٧- موريس ابو ناضر / ٣٢ : ٣٥

٨٨- راجع: منى الصبان (المونتاج الخلاق) ٨١ ، موريس ابو ناضر (إشارة اللغة ودلالة الكلام) ١١٧ ، اعتدال عثمان (تشكيل فضاء النص في تراثها زعفران) ١٦٣ فصول . مج ٦ . ع ٣. ١٩٨٦

٨٩- جاستون باشلار (جدلية الزمن) ١٠١ ترجمة خليل احمد خليل . المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر

٩٠- فولفجانج هاينه من وديتر فيهفيجر / ٢٨

٩١- السابق / ٩٢

٩٢- عمارة كحلي / ٥٤

٩٣- باشلار / ٩٥

٩٤- شريط سنوسي (مسرح توفيق الحكيم: فلسفة اللامعقول) ٨٥ . كتابات معاصرة . ع ٧٧. ٢٠١٠

٩٥- فاضل الأسود / ١٧٧

٩٦- باشلار / ٦٣

٩٧- سامي أدهم (أنطولوجيا اللغة العربية: نفي الاختلاف) ٧٥ . كتابات معاصرة . ع . ٧٨ . ٢٠١٠

٩٨- عبد المنعم رمضان في ندوة الكرمل . ٣٣٠ . العدد ١٤

٩٩- نهاد خياطة (دراسة في التجربة الصوفية) ٨٤ . دار المعرفة . دمشق . ط١. ١٩٩٤

١٠٠- باشلار / ١٠٠

١٠١- عبد الحق بلعابد (عتبات) ١٥ . مقدمة سعيد يقطين.

١٠٢- راجع العرض التفصيلي والنقد الموجه له في كتاب فولفجانج هاينه وزميله (مدخل إلى علم اللغة النصي) ٢٩ وما بعدها

١٠٣- السابق / ٣٤

١٠٤- بوجراند ودريسلر / ٢٠٨

١٠٥- دايفيد جاسبر (مقدمة في الهرمينوطيقا) ١٢١

١٠٦- فولفجانج هاينه من وديتر فيهفيجر / ٣١ . الهامش

١٠٧ . بوجراند ودريسلر / ١٨٧

١٠٨- فولفجانج هاينه من وديتر فيهفيجر / ٩٤

١٠٩- السابق / ١٩٠

١١٠- بوجراند ودريسلر / ١٩٠

١١١- امبرتو ايكو (المرسلة الشعرية) ترجمة موريس ابو ناضر. ضمن (إشارة اللغة ودلالة الكلام) ٢٥٩

١١٢- امبرتو ايكو (نظرية التأويل) ٦٤

١١٣- مُحَمَّد خير البقاعي (بحوث في القراءة والتلقي) ٦٤

١١٤- فاطمة الطبال بركة / ٢٤٢

١١٥- امبرتو ايكو (التأويل والتأويل المفرط) ٢٠ . ترجمة ناصر الحلواني . هيئة قصور الثقافة . ١٩٩٦

١١٦- امبرتو ايكو (نظرية التأويل) ١٢٣

١١٧- مايكل ريفاتير (معايير تحليل الأسلوب) ٢٦ . ترجمة حميد لحمداني . منشورت دار سال . ط١ . ١٩٩٣

١١٨ – السابق / ٢٩

١١٩- جاسبر / ٢٩

١٢٠- بول ريكور (نظرية التأويل) ٦٢

١٢١ – مُحَمَّد العبد (تعديل القوة الإنجازية : دراسة في التحليل التداولي للخطاب) ١٣٨ . فصول . ع٦٥ . ٢٠٠٤

١٢٢- آيزر (فعل القراءة) ٣٥٣ . فصول

١٢٣- جاسبر / ١٢٣

١٢٤- جاك روجيه (القراءة وتاريخ الأفكار) ٨ . ترجمة يونس لشهب . كتابات معاصرة . ع ٧٤ . ٢٠٠٩

١٢٥- بن دهيبة بن نكاع (النص المسرحي) ٧٣ . كتابات معاصرة . ع ٧٧ . ٢٠١٠

١٢٦- جاسبر / ٦٣

١٢٧- فاطمة الطبال بركة / ٤٠ و ٤١

١٢٨- بوجراند ودريسلر / ١٢و١٣

١٢٩- باشلار / ١١٢

١٣٠- السابق / ١٣٠

١٣١- كير إيلام (سيمياء المسرح والدراما) ١٦٠

١٣٢- رولان بارت (الكتابة في درجة الصفر) ٧١ . ترجمة نعيم الحمصي . دمشق . وزارة الثقافة . ١٩٧٠

١٣٣- ايهاب حسن (أدب الصمت) ٣٧ . ترجمة مُحَمَّد عيد إبراهيم . إبداع . ع١١ . نوفمبر . ١٩٩٢

١٣٤- باشلار / ٢١

١٣٥- وليد منير (التجريب في القصيدة المعاصرة) ١٧٦ . فصول . مج ١٦ . ع١ . ١٩٩٧

١٣٦- شريط سنوسي (فلسفة اللا معقول) ٨٢ . كتابات معاصرة . ع٧٧

١٣٧- جاكوب كورب (اللغة في الأدب الحديث: الحداثة والتجريب) ١١٥ . ترجمة ليون يوسف وعزيز عمانويل . دار المأمون . بغداد . ١٩٨٩

١٣٨- محمد عبد المطلب (شعراء السبعينيات) ٩

١٣٩- خالد سليمان (ظاهرة الغموض في الشعر الحر) ٨٤ . فصول . مج٧ . ع١و٢. اكتوبر ١٩٨٦

١٤٠- شريط سنوسي / ٨٣

١٤١- ادوار الخراط / ٤٩

١٤٢- سي دي لويس (الصورة الشعرية) ١٣٤ : ١٣٦ ترجمة أحمد نصيف الجنابي . بغداد .

١٤٣- محمود أمين العالم (من الأنا الذاتي إلى الأنا الموضوعي) ٩٠. إبداع . ١٢ ت ع٤ . ابريل ١٩٩٤

١٤٤- http: / / www.britannica.com / EBchecked / topic / 156610 / delirium

١٤٥- فاضل الأسود / ١٢٣

١٤٦- رولان بارت (الكتابة في درجة الصفر) ٥٢

١٤٧- صلاح فضل (تقنية الكولاج الروائي) ٣٣٨ . فصول . مج ١٦ . ع٢ . ١٩٩٢

١٤٨- باشلار / ٣٥

١٤٩- عبد الغفار مكاوي / ٣٠٥

١٥٠- امبرتو ايكو (السيميائية) ٢٥٦

١٥١- ماري نوال غاري بوريور (المصطلحات المفاتيح في اللسانيات) ٦٤ . ترجمة عبد القادر فهيم الشيباني . مطبعة سيدي بلعباس . الجزائر . ٢٠٠٧

١٥٢- عفاف البطاينة (النصوص وسياقاتها) ٦٠ . فصول . العدد ٥٨ . شتاء ٢٠٠٢

١٥٣- ماري نوال غاري بوريور / ٧١

١٥٤- سعد الدين التفتازاني (مختصر روح المعاني) جـ ١ / ٢٢٦ . منشورات دار الفكر . ط١ . ١٤١١ هـ

١٥٥- عمارة كحلي / ٧٧

١٥٦- عبد الغفار مكاوي / ٢٣٩

١٥٧- ماري نوال غاري بوريور / ٧٠ و٧١

١٥٨- ابن سينا (الشفاء) ١٦٠. منشورات دار الفكر . ١٤٠٩ هـ

١٥٩- عادل فاخوري (الاقتضاء في التداول اللساني) ١٥٥ . عالم الفكر . مج ٢٠ . ع ٣ . مارس ١٩٩٤

١٦٠- محمود أمين العالم (فقه الإبداع في شعر حلمي سالم) ٢٨ . إبداع . السنة ١٢ . ع ٣ . مارس ١٩٩٤

١٦١- ماري نوال غاري بوريور / ٨٥

١٦٢- نهاد خياطة / ٤٩

١٦٣- السابق / ٧٠

١٦٤- محمود أمين العالم (فقه الإبداع في شعر حلمي سالم) ٢٨

١٦٥- امبرتو ايكو (التأويل والتأويل المفرط) ٤١

١٦٦- فولفجانج هاينه من وديتر فيهفيجر / ١٢٧

١٦٧- امبرتو ايكو (السيميائية وفلسفة اللغة) ١٨٧

١٦٨ – السابق / ١٨٨

١٦٩– فولفجانج هاينه من وديتر فيهفيجر / ١٢٩ و ١٣٠

١٧٠– بوجراند ودريسلر / ١٢٧و ١٢٨

١٧١– آيزر (عمليات القراءة) ٣٤٧ فصول

١٧٢– فولفجانج هاينه من وديتر فيهفيجر / ٢١٦

١٧٣– السابق / ١٦٢

١٧٤– السابق / ٣٨٧

١٧٥ – روبرت دي بوجراند (النص والخطاب والإجراء) ٨٧ . ترجمة تمام حسان . عالم الكتب . القاهرة . ١٩٨٨

١٧٦– فولفجانج هاينه من وديتر فيهفيجر / ١٦٣

١٧٧– عبد الحق بلعابد / ٥٦

١٧٨– بول ريكور (نظرية التأويل) ٤٠ و ٤١

١٧٩– مُحَمَّد العبد / ١٣٥

١٨٠– السابق / ١٣٥

١٨١– بوجراند ودريسلر / ٩٢و٩٣ و٩٤

ملحق القصيدة

الغبار

١- ماذا إذا منحت نفسي هدأة

٢- ماذا إذا جلست وحدي في ركن من الأركان, أنفخ الدخان من أنفي,

٣- وأدهن الوقت بما يليق به.

٤- وأكتري نولا يصح أن يصير غاية

٥- - ماذا إذا حلمت وحدي, بالذي يكون, هاربا, كخطوتين من

٦- آثار أقدام, وراءها مشت, محارة تسكنها الفوضى, وكلبُ

٧- صيد, واستباحها الفراق, فاختفت, كأنها أسلحة الموتى,

٨- تضيء عندما يختلط التراب بالعناصر الأولى, ويستطيع الماء أن

٩- ينشع مثل الحزن, يغسل الحلمَ ويصطفيه, يشتري له فما

١٠- وإصبعين, يرسمان ساحة خالية من الأصوات,

١١- ربما يصح أن أكون حارسا لخطوتي, أنام في تجويفها, أنا

١٢- الصغير, والمحدب, المارق من أحشاء مرأة, تكاد لو تطفو على

١٣- شفاهها هاوية, ويختفي في قلبها صنبور ماء

١٤- لم يكن لدي الوقت كي أدلها إلى السماء, حينما نجلس

مستورين فوق الأرض, لم تكن لدي جرأة الفم المزموم, والذي
ينزف منه الله, والأزقة التي مشى عليها النوم, ذات ظلمة فأفرخ
الحروف, قبلما يتسخ الفضاء, أفرخ النافذة الوحيدة المفتوحة
الآن على البحر, كأنها أصابع الشحاذ
ماذا إذا ادعيت أن كل هذه الأشجار, كانت بذرة واحدة وأن
كل هذه النساء, آهة واحدة, وأن رحلتي من آخر البيت إلى
الردهة, كانت خطوة واحدة, وأن كل – العالم استوى, في
برهة, لكي تضمه ساقان, شفّتا, والتفّتا, تخبئان قبة واحدة,
وتعلنان أن صدأ الحرير ممكن, وأن لحظة واحدة هي التي
تبقى, لكي تؤمنا الطيور, أو نؤمّها, أو ربما معا نصطف دونما
شوق إلى منزلة. ودون مهنة, سوى أن نستريب في أرواحنا,
نلفها بالعرق الرائق, نستعجلها
هي الصلاة, إن تبدل الثديان, أصبحا عجينة, تكفي
لصنع السلم الخلفي, والفناء,
هكذا نصعد في الظلمة, مخفورين, بالذي نخافه, وبينما
تفتّش الريح في حقائب الليل, وتضع الحمّى على الأرفف,
والفازلين, والحلوى, وماء الورد, في تويجات, ترفّ مثلما
ترفرف النهود, بينما تحرر الريح سلالها من الهواء, لا تكون

٣٣– نطفة تكونت, ولا يكون ظل الكائنات ساخنا, يكون وحده

٣٤– الحنين, نائما على سريرنا

٣٥– ماذا إذا استطاع النوم أن يدس فيه كائناته السوداء, هل

٣٦– أفر خلفه كأنني الغبار, أترك الوقت على ردفين عاريين أم أخاف

٣٧– رقة التانجو, فأنطوي بما ملكته من لُعَب, أكفّ عن محاولات

٣٨– السعي, أكتفي بأن تكون غابة الأيام في اكتهالها, وأن يكون

٣٩– ورق الليل على نصوعه, ممتلئا, ببورتريهات, وكسرٍ من

٤٠– الغيوم, في حديقة الأجنة التي أسوارها تهدمت.

٤٢– ولم يعد للشاعر الخليق باصطياد نفسه, أن يرث الحزن,

٤٣– وأن يبيت في الحانات, يسكب العالم من كوب إلى فراغه

٤٤– الموحش, هل هو الوحيد من تخرّ روحه, على سجادة المنفى, أم

٤٥– الوحيد من يرى في ذكرياته أودية الله, فيسحب الوادي الذي

٤٦– بقربه

٤٧– يطويه

٤٨– يسحب الذي يليه

٤٩– والذي يله

٥٠– قبلما ينازع الشاعر كائن آخر, لا يدري لماذا هذه الأودية

٥١– التي تزدان تحت الشمس, كيف يجرؤ الجاموس والغزلان
٥٢– والماعز, أن تدوسها, وكيف لا تكون ساق امرأة, إناء خمر,
٥٣– عندما نشاء أن تكون ساق امرأة حيية, ورطبة, وفوق سطحها
٥٤– يرتعش الطالع
٥٥– ربما تخوننا الملامح التي تلبسها الأعضاء, عندما نعرفها
٥٦– للمرة الأولى, وربما تصير مُرّة إذا تأخر ت عن الرحيل
٥٧– هذه هي القنطرة التي نعبرها, أقدامنا تغوص في أخشابها,
٥٨– نعبرها,
٥٩– صوت يشابه الأسفلت, يستحم في فضائها, نعبرها, وخلف
٦٠– كل خطوة, مدينة تهوى, إلى حدود شيء غامض,
٦١– كأنما الأنسجة امّحتْ
٦٢– ولم يعد بقدرة الأشياء أن تكون حرة
٦٣– متى ترفرف الأيدي, على مباهج الحضرة, أو متى مباهج
٦٤– الحضرة تستكين تحت رعشة الأيدي, فتعلوا, وتجمحا؟
٦٥– هكذا يقترب الشاعر من غريمه, ويصبح البار انحيازا
٦٦– واضحا لمن يود أن يحارب الرصيف – والغواةَ, أن يمشي على
٦٧– شريانه المفتوق, حيث لا يحاول الصلصالُ أن يكون لغة بريئة,
٦٨– وحيث تقدر الأرض على إقفال فرجها, وتصبح الرغوةُ مستباحةٍ

٦٩- ينالها فم ثقيل, دائب التجوال في عرباته الملكية, الأرجل لا تكف

٧٠- عن دندنة, وفوق السقف, باقة من البلاستيك الذي يورقُ,

٧١- والسائق شرطي, كأنه أتى من غيمة, سقطت على الأسفلت

٧٢- كانت ثورة الموتى, مهيأةً, ولكنّ اختلاطَ فحيحها, بسيولة

٧٣- الأحماض, والغازات, لم يدع الهواء الرخو ينزل من عباءته,

٧٤- سوى صوت, يشي بأواخر الكلمات

٧٥- في أذنين

٧٦- عالمتين

٧٧- أن مفازة كبرى هي المعجم, أن الله لا يسكن في الظلمة, من ذا

٧٨- يستطيع إذن أن يقهر الموتى, وأن يضع السلال على ظهورهم,

٧٩- ويملأها بما ادخروه

٨٠- هل من شاهد

٨١- جسدي حدودي

٨٢- لم يشأ أحد من الأطفال

٨٣- أن يتقبل الأرض الخراب

٨٤- ولم تكد أغنية أخرى

٨٥- تدارُ على الجرامافون

٨٦- إلا واختفت شفةٌ

٨٧- وحلّت غيرها شفتان

٨٨- تفتران

٨٩- عن وقت

٩٠- هو الوقت الذي أبغيه

٩١- من منا سيبتكر الطيورَ, ويخلط الحناءَ بالأفلاك والنعناع,

٩٢- هل ستقام تحت جفوننا, نافورة للذكريات الغفل, أم أن الغواة

٩٣- هم الذين هناك, أرجلهم سيوف الله, واستيقاظهم يبدو كما لو

٩٤- أنها سقطت طيور المن من أحلامهم, وتآكلت في الريح

٩٥- ما زالت لدى الأشياء آونة, لتحيا مرة أخرى,

٩٦- وتفرد ظلها للنور, كي يمتص عنها الموت, يغسلها, فقط فيما

٩٧- ينام الليل, سوف تصالح الأشياء أنفسها, وتستلقي

٩٨- على مهل, ولكن ربما يحتاج هذا النور أن يقوى وأن يختاره الشاعرُ

٩٩- حتى تستدير الريح نحو الأرض أو تمضي

١٠٠- وفي أطرافها كتب معلقة

١٠١- وإزميل

١٠٢- لعلي ذات يوم اشتري الأحلام, أرصفها, وأبني فوقها برجا

١٠٣- عليه خرائط الأجساد, مازالت يدي تحتزّ من عنقي, صراخا

١٠٤- يشبه الماضي, ويشبه ذلك الوقت الذي أبغيه

الفهرس